2 2 J A N V I E R 2 0 2 2
N U M E R O 9

Le GRiiim

Groupe de Recherche sur la Musique Interdisciplinaire Interlaboratoires International

Éditorial

« Nous sommes en crise. » Au tournant des millénaires, notre grande peur est celle de l'apocalypse épidémiologique, cybernétique, migratoire… Mais nous avons toujours été en crise ! Pas une époque qui ne se targue de subir une forme intense de crise, une guerre ou autre. En 1976, Edgar Morin inventait la crisologie. Or, la crise n'est-elle pas l'état ntaurel de l'organisme vivant ou social, travaillé autant par l'ordre que le désordre ? Une oeuvre d'art est comparable à l'organisme. J'ai consacré un livre aux *Musiques du Chaos*, celles qui s'inspirent des théories physiques ; toutes les œuvres possèdent nécessairement une complexité agissante.

En décembre 2021, toutes ces questions se posaient, lorsqu'au nom du GRiiim, nous avons organisé en Guadeloupe la Journée d'étude *Musique, danse & Santé : perspectives de la recherche-création* au plein d'une double « crise » : celle du covid et celle des mouvements sociaux (avec barrages routiers et salles fermées). La tenue – miraculeuse ! – de cette manifestation a été le fruit de l'audace et de la détermination : le GRiiim a réussi son pari ! Notre groupe est également heureux et fier des soutenances de thèse des griiimiennes Lena Blou et Endie Théolade, sur la direction du professeur Apollinaire Anakesa, réalisées dans le même contexte. En ce début d'années 2022, que toutes les énergies se lèvent pour que les « crises » deviennent fécondes et assurent une régénération stimulante à nos projets de publications et de colloques ! Nicolas Darbon

Prochains rendez-vous, notez les dates !

*Les « **Vendredis du GRiiiM** » est un webinaire ouvert aux chercheurs et à tout public*

28 janvier 2022

18h30 : réunion projets
19h-21h : débat avec
Léna Blou

25 février 2022

18h30 : réunion projets
19h-21h : débat avec
Xu Yi

Sommaire

La Galerie artistique

Céline Bernabé, *Crazy-19*
Une chorégraphie sonore et visuelle

Iris Le Fur
CRILLASH, Université des Antilles, Schoelcher, France

Images tirées de *Crazy-19*, reproduites avec l'aimable autorisation de l'artiste p. 3, 5, 35, 38

Navigant entre sensibilité auditive et identité visuelle singulière, Céline Bernabé est une artiste qui se déclare avant tout multidisciplinaire. Elle interroge aussi bien le théâtre, la performance, la peinture, la vidéo ou encore l'écriture, utilisant un langage du corps qui se meut entre douleur et amour. Née en 1985 à Argenteuil, en région parisienne, avec des origines martiniquaises, elle développe actuellement une pratique artistique qui se nourrit de son expérience de vie en Guadeloupe où elle s'est établie depuis 2008. L'apprentissage du piano dès l'âge de sept ans ainsi que le chant choral au collège entrent en dialogue avec sa passion pour la danse qu'elle pratique lorsqu'elle a quinze ans, ainsi qu'avec la peinture, et, à l'âge adulte, l'écriture poétique et la photographie. Son parcours artistique est jonché de découvertes, de formations autodidactes et d'acquisitions de savoir-faire. Ses créations utilisent comme support son propre corps en mouvement accompagné de sa voix dans une démarche d'expérimentation et d'improvisation.



Céline Bernabé
Site Internet de l'artiste, https://celine-bernabe.e-monsite.com/ © DR

Dans cette perspective, son œuvre numérique *Crazy-19* propose une vidéo de 2 minutes présentant une performance filmée à partir d'un téléphone portable en novembre 2020. Cette production artistique est en lien direct avec la situation sanitaire, faisant référence à la folie, son titre renvoyant au virus nommé Covid 19. *Crazy-19* est présentée au public dans le cadre de l'exposition collective virtuelle intitulée *Covid : Collecting our voices in Caribben and Diaspora* organisée par l'association des Musées des Caraïbes ouvert au public sur son site, de mars à novembre 2021 (https://caribbeanmuseums.com). L'œuvre s'inscrit dans le cadre d'une série intitulée *Corps et Esprit* qui a débuté en 2015 et qui propose une production artistique multidisciplinaire où se croisent peinture, dessin, sculpture, poésie, pièce de théâtre, photographie, performance *live* et performance numérique (nommée *Crazy-19*). *Corps et Esprit* est une série explorant les émotions et, en particulier, la douleur, que l'artiste envisage comme un ressenti universel.

> *J'aborde la relation du corps face à la douleur, qu'elle soit physique ou psychologique. Je questionne ainsi ce corps, sa résistance, sa capacité d'acceptation face à cette expérience émotionnelle, désagréable voire handicapante. La douleur, dans cette série, est représentée par une forme géométrique rouge, grâce à différentes techniques : la peinture, la sculpture, la performance, la vidéo. Le rouge est une couleur forte, qui peut être associée au sang mais aussi à différentes émotions. C'est une couleur qui attire l'œil et qui interpelle. Une forme géométrique pour créer un paradoxe, car la douleur n'est pas réellement quantifiable :*



Céline Bernabé, *Crazy-19*, vidéo (extrait 1), 2020. © DR

elle est subjective. Le personnage a l'apparence d'une femme, mais représente l'être humain, un « Être », ni homme ni femme, juste un humain avec des émotions qu'il véhicule par le biais de son corps. Un personnage également vêtu de noir pour créer un contraste avec le fond blanc, son environnement qui devient inexistant face à sa douleur. À travers cette série, je souhaite questionner, susciter des réactions, interpeler. Puisque la douleur est subjective, puisque nous réagissons différemment face à elle, comment peut-on juger l'autre par rapport à la manière dont il la ressent, d'autant plus les douleurs suscitées par des maladies dites invisibles ? C'est donc un message de tolérance et de bienveillance que je souhaite faire passer. » (Céline Bernabé, entretien en visioconférence avec Iris Le Fur le 16 novembre 2021)

Dans *Crazy-19*, Céline Bernabé place le comportement humain face à l'interaction de perceptions visuelles et sonores singulières :

Le personnage représentant l'humain vit une expérimentation dont le but est d'analyser son comportement. Tel un animal de laboratoire, un cobaye, il va être malmené par des stimuli visuels et sonores qui vont susciter de la douleur afin que l'on puisse mieux le manipuler (un parallèle avec la situation de crise que nous subissons depuis début 2020, à travers une analyse personnelle). Dans un premier temps, il va être stimulé par une boîte rouge venue de nulle part qui va l'intriguer, sans que ce dernier puisse imaginer sa dangerosité. Cette boite provoque en réalité une douleur physique, qu'il ne veut pas qu'on voie ; donc il va la cacher. Il va finalement la dévoiler et découvrir ce qui se trouve à l'intérieur. Ce qu'il va découvrir est un nouveau stimulus : un foulard rouge, qu'on lui impose de porter, et qui se révèle oppressant (c'est un masque). Cette douleur et ce stress infligé à ce cobaye sont augmentés par une douleur psychologique, conséquence d'un stimulus sonore persécutant et oppressant (le journal télévisé), tel un message d'ordre nociceptif vers le cortex cérébral (le circuit de la douleur). Dans un premier temps, les conséquences physiques sur l'organisme, visibles sur la vidéo, sont l'augmentation du rythme cardiaque (son de battement de cœur), la sensation d'étouffement et l'augmentation du stress (accélération des mouvements...). On observe les répercussions de l'expérimentation sur ses émotions et son comportement : la peur, l'incompréhension, l'angoisse, l'acceptation, puis la révolte qui amène à une sensation de « libération ». La musique de fin donne l'information au spectateur d'un soulagement, d'une lueur d'espoir, mais reste néanmoins teintée d'une certaine mélancolie, car on ne sait pas ce que deviendra ce cobaye, qui reste dans l'attente, probablement d'un nouveau stimulus… (*Ibid*.)

La création de la piste sonore de *Crazy-19* a été réalisée dans un second temps, en aval de la réalisation de la vidéo. L'ambiance sonore est cependant un élément qui prend sa place de manière évidente pour Céline Bernabé qui conçoit naturellement l'image avec son pendant auditif. Dans une réalisation rapide et instinctive les œuvres de l'artiste prennent forme. Céline Bernabé propose ainsi une production en prise avec son époque et son vécu dans une situation de crise sanitaire qui permet une grille de lecture artistique des évènements sociaux actuels que vivent les Caraïbes. Dans un désir de partage de sa sensibilité, l'artiste dévoile le corps, sa fragilité et sa poésie, à travers une chorégraphie sonore et visuelle.

Nous aurons le plaisir de découvrir les œuvres de Céline Bernabé en 2022, le 15 janvier, dans le cadre de l'exposition collective « Virtual art fair » organisée par DVCAI à Miami et en novembre 2022 pour une exposition personnelle à la mairie d'Argenteuil ; ainsi que dans les actions du Kolectif Artist Rezistan au Centre des Arts et de la culture de Pointe-à-Pitre. Pour aller plus loin, une longue émission lui est consacrée sur Éclair TV (https://youtu.be/8CjSuMgKb9k).



Céline Bernabé, *Crazy-19*, vidéo (extrait 2), 2020. © DR

De l'impossible musical.

La musique contemporaine face à ses murs

Nicolas Darbon

CRILLASH, Université des Antilles, Schoelcher, France

Seul l'impossible mérite réflexion.
(Kosztolanyi[1])

Iannis Xenakis ou John Cage ont inventé des œuvres impossibles. Les notions d'injouable, d'indéchiffrable, d'inintelligible, d'inaudible[2] sont également utilisées pour désigner les musiques du courant de la Nouvelle Complexité[3]. Dans cet article, je me limiterai à la musique contemporaine : écoute, composition, performance, analyse…

Si comprendre n'est pas facile lors de l'écoute d'une musique, du côté de l'acte de création « se faire comprendre est impossible[4] ». D'où la tâche sans fin qui consiste à comprendre un compositeur qui ne trouve pas forme, quoi qu'il advienne, pour se faire comprendre. La musique de Ferneyhough et toute musique ultra-difficile voire impossible sont prises dans cet écheveau ; les différents fils qui seront discutés subissent chacun un processus récursif, autrement dit les actions s'enchevêtrent. Ainsi Ferneyhough invente une notation spécifique que le musicien doit comprendre ; or pour lui « le simple fait d'apprendre une telle notation exige beaucoup de l'exécutant[5] » ; écriture, lecture, exécution sont reliées.

[1] Kosztolanyi, Dezso, *Les aventures de Kornel Esti*, Paris, Cambourakis, 2018.
[2] « *Unplayable* », en anglais.
[3] Notion que j'ai approfondie dans « Virtuosité et complexité. L'injouable selon Brian Ferneyhough », *Analyse Musicale* n° 52, Paris, décembre 2005, p. 96-111. *Cf.* aussi Darbon, Nicolas, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité [La capture des forces II]*, Lillebonne, Millénaire III Éditions, 2008.
[4] Bernhard, Thomas, *Perturbation*, 1971, rééd. Paris, L'Imaginaire-Gallimard, 1989, p. 34.
[5] Les traductions de l'anglais sont de l'auteur. Cet article se référera à l'édition originale des écrits de Ferneyhough rassemblés par Richard Toop et James Boros (*Brian Ferneyhough. Collected Writings*, Londres, Overseas Publishers Association, Harwood Academic Publishers, 1995) et non à la traduction française de l'ouvrage parue aux éditions Contrechamps, Genève. Ferneyhough, Brian, « *Unity Capsule* : an Instant Diary », 1980, rééd. *in* Toop, Richard, Boros, James (ed.), *op. cit.*, p. 99.

…désir donc de ce manque infini qu'est le désir
de cette indifférence qu'est le désir,

désir de l'impossibilité du désir portant l'impossible…

(Blanchot[6])

L'impossible se définit comme ce qui ne peut pas exister (être réel) et qui n'est même pas envisageable. Il est donc étonnant de désirer l'impossible ; quand Maurice Blanchot déclare : « le silence est impossible, c'est pourquoi nous le désirons[7] », le « c'est pourquoi » indique que le désir ne se porte ni sur le réel, ni sur l'imaginable. Nous connaissons l'approche lacanienne : le désir de l'homme se porte sur le désir de l'autre ; or le désir est manque, un manque devant un autre manque. L'écoute – qui est action de désir – se porte donc moins sur la pièce elle-même que sur cet autre chose à laquelle l'écoute sait qu'elle n'aura pas atteinte. Cette autre chose n'est pas concrète, mais peut-on dire qu'elle n'est pas réelle ? Dans la matière musicale, l'oreille traque ce qu'on pourrait appeler l'esprit. Ce désir n'est donc pas vain, la psyché comme le corps lui-même en tirent satisfaction. Ils montrent que la musique, pour impossible qu'elle paraisse, n'est pas ce que les épicuriens nommeraient un désir absurde et néfaste. Même du côté des nietzschéens, le désir d'inaccessible, ou plus simplement d'immensité, permet de fortifier la puissance vitale, au rebours des attentes médiocres sans volonté de dépassement. L'impossible peut aussi être synonyme d'interdit : désir d'interdit. Brian Ferneyhough participe de la résistance esthétique dans l'Angleterre des années 1960 ; en retour, il incarne l'interdit, c'est un phare de l'exécration. Antonin Artaud donne à l'artiste le rôle « d'aimanter, d'attirer, de faire tomber sur ses épaules les colères errantes de l'époque pour la décharger de son mal-être psychologique[8] ». Le réel est pour Jacques Lacan habité de surgissements imprévus et il n'est pas accessible à la symbolisation. Aussi pour l'homme, « l'impossible, c'est le Réel, tout simplement[9] ».

La situation étant désespérée, tout est maintenant possible.

(Cage[10])

Composer et jouer le silence ou le non-temps paraît l'impossible absolu, mais John Cage l'a fait avec *0'00''* (1962). La partition verbale s'adresse à un interprète avec amplification produisant des actions (fig. 1).

Le principe formel de *0'00''* fait référence au haiku. Cette pièce est en effet le troisième volet d'un triptyque ; il signifie : *Action individuelle* ; le premier étant *Atlas Eclipticalis* : Nirvana ; et le deuxième *Variations IV* : Samsara. *0'00''* consiste au départ dans cette phrase demandant d'agir dans une situation ayant des amplifications maximales ou nulle (ou les deux). Loin de cette expérience, pour ses *Freeman Etudes* (1980), Cage décide de composer la plus haute difficulté, se sentant dans une société

[6] Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 312.

[7] *Ibid.*

[8] Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome 8, Paris, Gallimard, 1980, p. 233.

[9] Lacan, Jacques, « Séminaire XIV, La logique du fantasme », séance du 10 mai 1967, inédit, cité *in* Castanet, Didier, « Éditorial. « L'impossible, c'est le réel, tout simplement » : Jacques Lacan », *L'en-je lacanien*, vol. 7, n° 2, Toulouse, Érès, 2006, p. 5.

[10] Cage, John, *Journal : comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*, Genève, Héros-Limite, 2004.

sans espoir, soumise à de graves problèmes (fig. 2). Il réalise donc une musique impossible qui donne une idée de ce qu'est l'impossible. Se voulant tout de même jouables, ces études ne purent pas être interprétées par le violoniste pressenti. Il fallut attendre Irving Arditti pour que, après quatre ans de travail acharné, la création de l'œuvre ait lieu. « Le résultat sonne comme du Paganini ayant pris des drogues psychédéliques[11] », rapporte la presse. Nous voyons que Cage a placé l'interprète face à l'impossible en toute conscience.

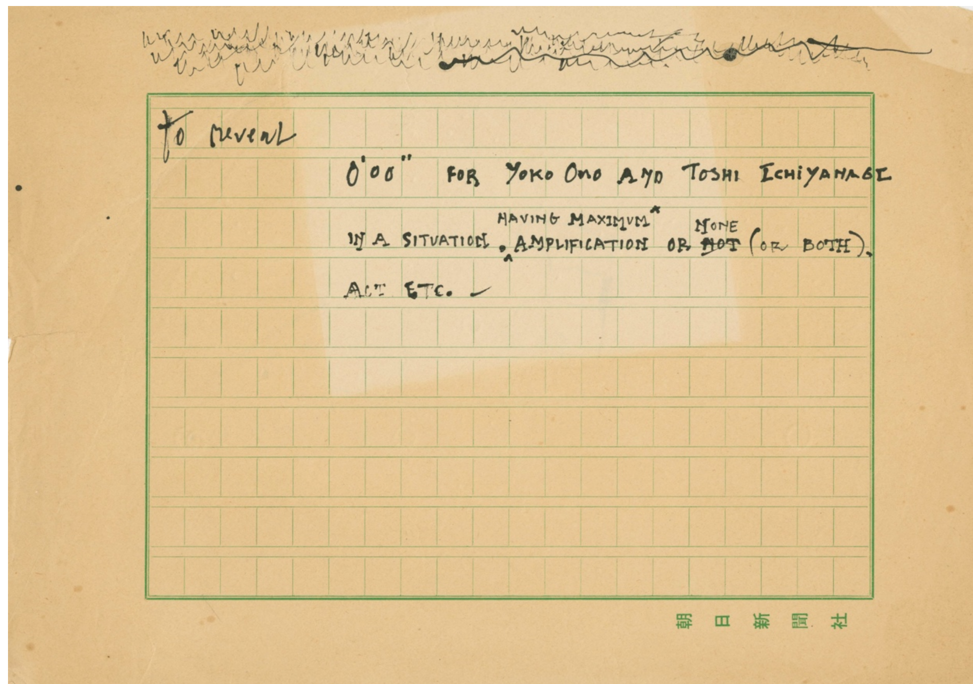


Fig. 1. John Cage, *0'00''* (1962) pour un interprète
avec amplification produisant des actions. Esquisse du compositeur © DR

Je distinguerai dès lors deux types de démarches relatives à l'intentionnalité : la *démarche volontaire* : le compositeur, l'interprète, l'auditeur désirent l'impossible ; et l'*action involontaire* : ils en sont victimes, la musique est injouable ou inaudible malgré eux.
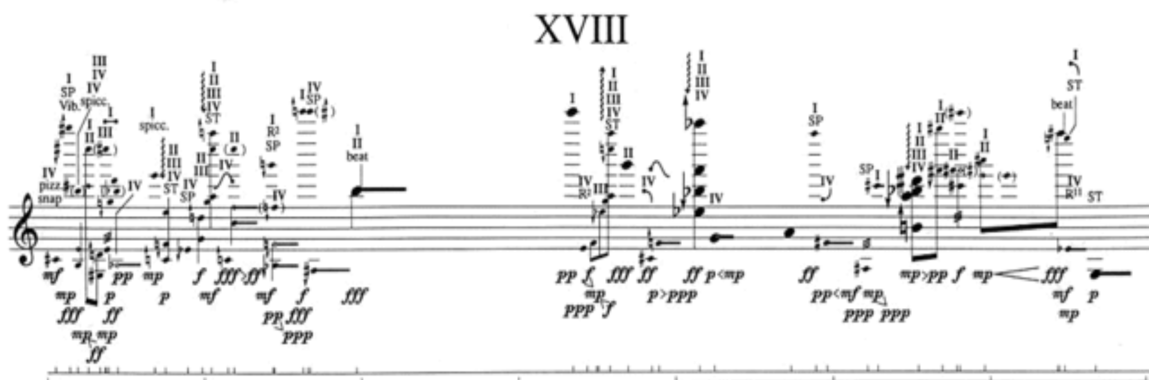


Fig. 2. John Cage, *Freeman Etudes* (1980) pour piano. Étude XVIII, extrait. © ed. Peters

[11] Tircuit, Heuwell, *In-Tune Magazine*, cité dans le livret du disque *John Cage, The Freeman Etudes (Books 1 and 2), Irvine Arditti, violin*, CD mode, n° 32, New York, 2012, n.n.

Si le puérilisme actuel était du
véritable jeu
on devrait voir alors la société sur la voie du retour aux formes archaïques de culture où le jeu était un facteur vivant et créateur.
(Huizinga[12])

À cela, s'immisce la notion de jeu ; car *homo sapiens* est *homo ludens*. L'injouable concerne le théâtre et la musique ; or c'est là que l'on joue. Les arts médiatiques et les jeux vidéo en sont un prolongement. Le jeu a deux sens, il est l'effectuation sonore – l'interprétation – et le jeu est un amusement enfantin. Deux anthropologies du jeu s'affrontent, que j'imbriquerai : le jeu gratuit, désintéressé ; le jeu rituel sacré[13].

Il s'agit d'un sacré désintéressé chez Ferneyhough qui développe volontiers un ésotérisme non théiste « de gauche[14] ». Pour reprendre la typologie de Roger Caillois[15], le jeu de Ferneyhough se situe dans l'*agôn* (la compétition) ; l'*ilinx* (le vertige).

Je montrerai plus loin qu'il n'est pas étranger non plus à l'*alea* (hasard), même si son écriture est le parangon du contrôle, et au *mimicri* (simulacre), où s'expriment les arts du spectacle, même s'il ne cultive pas l'illusion, car Ferneyhough s'affaire très sérieusement sur la matière sonore.

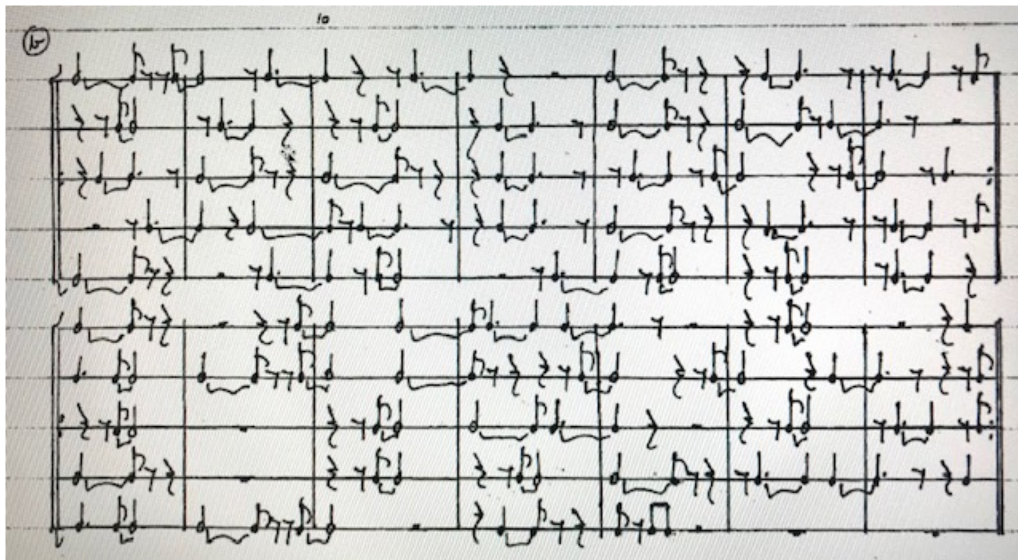


Fig. 3. Christian Wolff, *Pianist : Pieces* (1959),
3e mouvement (2001), pour piano, mes. 8-14. Une ligne pour un doigt. © ed. Peters

Ces quatre modalités subissent deux tendances, selon Caillois. D'un côté la *paidia*, l'amusement enfantin, le divertissement, l'improvisation. Ce vers quoi je ne rangerais pas Ferneyhough. Bien plutôt du côté discipliné du *ludus*[16].

---

[12] Huizinga, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988, p. 329.

[13] Tylor, Edward Burnett, *Primitive Culture*, 1871, 2 vol., 1873-1874, rééd. New York, Courier Dover Publications, 22 juin 2016.

[14] *Shadowtime* opéra sur la vie et pensée de Walter Benjamin incarne « la possibilité d'une politique de gauche » selon Charles Bernstein, cité *in Shadowtime*, dossier de presse, Festival d'Automne à Paris, Paris, 2014, p. 13.

[15] Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967, p. 92.

La recherche des extrêmes s'enracine haut dans la musique classique, et le versant « moderniste » du second XXe siècle l'a poussé très loin. Prenons l'exemple du piano ; certaines pages tracent de nombreuses portées telles que *Solo for Piano* (*Concert for Piano and Orchestra*) (1958) de John Cage, ou *Pianist : Pieces* (1959) de Christian Wolff (fig. 3, *supra*). *Song 9* (1968) de Michael Finnissy pour piano solo présente 4 portées surchargées (fig. 4).

Fig. 4. Michael Finnissy, *Song* 9 (1968) pour piano, début. 1er système. © M. FInnissy

Une partition difficile voire impossible est *Synaphaï* (1969) pour piano et 86 musiciens de Iannis Xenakis (fig. 5). La partie solo comporte dix portées : une portée pour chaque doigt du pianiste. Après avoir décodé le langage musical, le pianiste en général réécrit la partition sur 5 voire 2 portées. « Ne soyez pas paresseux, sourit le pianiste Hiroaki Ooi. Cela prend seulement trois à quatre semaines[17]. »

Synaphaï porte en lui des recherches sur la technique de l'arborescence qu'on retrouve dans *Evryali* (*Εὐρυάλη*, 1973) pour piano, qui porte le nom d'une gorgone aux cheveux de serpents. Dédiée à la pianiste Marie-Hélène Bucquet, certains passages ne peuvent pas être joués parce que les notes écrites sortent du clavier d'un piano de concert. Les pianistes font donc des arrangements physiquement possibles, en supprimant des notes, les transposant, etc. et réalisant des doubles croches à un tempo supersonique (blanche = 60). (fig. 6)

[16] qui est un « besoin croissant de plier [l'exubérance] à des conventions arbitraires, impératives et à dessein gênantes, de la contrarier toujours davantage en dressant devant elle des chicanes sans cesse plus embarrassantes, afin de lui rendre plus malaisé de parvenir au résultat désiré. Celui-ci demeure parfaitement inutile, quoiqu'il exige une somme constamment accrue d'efforts, de patience, d'adresse ou d'ingéniosité ». *Ibid.*, p. 48.

[17] Ooi, Hiroaki, *in* Barthel-Calvet, Anne-Sylvie (dir.), *Oser Xenakis*, livre électronique en ligne, Paris, Durand Eschig Salabert, issuu.com, p. 8-9.

Iannis Xenakis SYNAPHAÏ pour piano et orchestre

Bridge { a toneless grinding irregular noise / Un bruit grincé irregulier.

E.A.S. 17395

Fig. 5. Iannis Xenakis, *Synaphaï* (1969) pour piano et 86 musiciens, début. © Ed. Salabert

Xenakis, qui avait dans sa jeunesse été très sportif et continuait de faire du canoë en mer dans la tempête au large de la Corse, considérait l'interprète comme un athlète qui se lançait des défis. Le pianiste Marc Couroux exprime bien cette vision. « L'interprète doit entretenir une attitude positive et ouverte qui le mènera peut-être éventuellement à la perfection, sachant simultanément que c'est une illusion[18]. » Irvine Arditti à propos de *Mikka* (1971) pour violon déclare :

> Quand je me suis trouvé face à des sauts (glissements) de trois ou quatre octaves, je me suis arrêté en disant poliment que c'était injouable. [Xenakis] a répondu que je devais essayer de trouver une façon de le faire, et de surmonter les limites de la technique traditionnelle du violon[19].
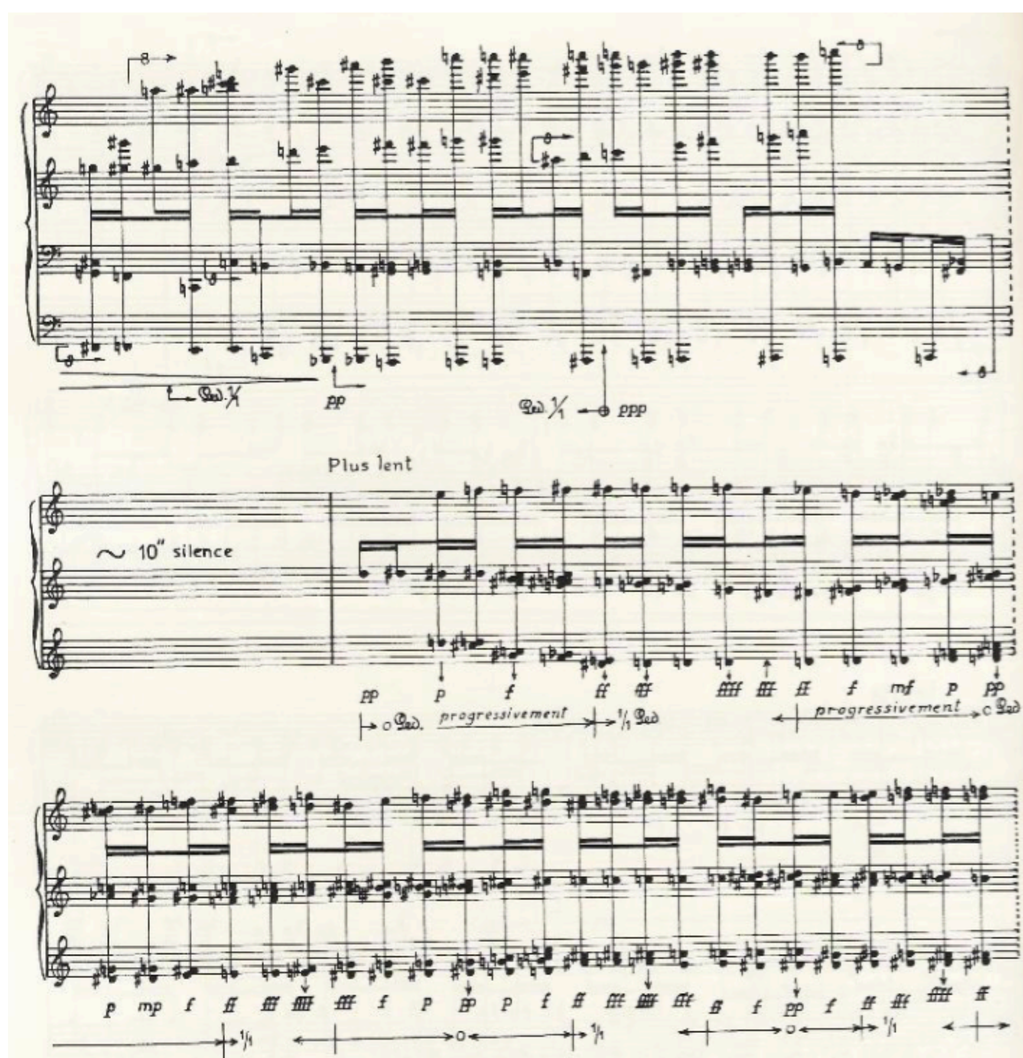


Fig. 6. Iannis Xenakis, *Evryali* (1973) pour piano, 1974, fin, p. 28. © Ed. Salabert

[18] Couroux, Marc, « Dompter la mer sauvage : réflexions sur *Evryali* de Iannis Xenakis », *Circuits*, vol. 5 n° 2, Montréal, 1994, p. 60.

[19] Arditti, Irvine, *in* Barthel-Calvet, Anne-Sylvie (dir.), *op. cit*., p. 11.

Eonta (1964) pour piano, deux trompettes et trois trombones de Xenakis est difficile à jouer en raison cette fois de l'endurance demandée. Pierre Boulez pour le concert du 16 décembre 1964 avait doublé les cuivres, jugeant la partition injouable en l'état[20].

L'homme de l'extrême

se donne d'abord rendez-vous à lui-même (Yonnet[21])

Pour comprendre cette tendance à l'extrême, voire au plaisir sadomasochiste (que l'on soupçonne parfois chez Brian Ferneyhough, Allessandro Melchiore ou Helmut Lachenmann), reliant l'interprète au créateur, l'interprète à son instrument, le compositeur à la page blanche, je rapporterai une anecdote racontée par le postminimaliste John Adams à propos de la genèse de sa *Chamber symphonie 1* (1992). Sa partition est, dit-il, « particulièrement difficile à jouer car les instrumentistes doivent négocier de manière totalement déraisonnable des passages très délicats dans des *tempi* alarmants. » Au point que le compositeur a songé titrer le premier mouvement *Surveiller et punir*, en référence à l'essai de Michel Foucault… Quant au dernier mouvement, il prend le nom de « Roadrunner ». « J'étais chez moi, étudiant la partition de la *Symphonie de chambre* de Schoenberg et j'entendais mon fils, Sam, âgé de sept ans, regardant des dessins animés. » Roadrunner est l'oiseau bleu ou Grand Géocoucou de l'Ouest américain qui fait « bip-bip » dans le dessin animé de 1950. « Leur hyperactivité, leur agressivité acrobatique se mélangea dans mon cerveau avec la musique de Schoenberg, toute aussi hyperactive et acrobatique. » L'extrême, à commencer par les sports extrêmes, est en plein essor à la fin du XXe siècle, montrant que le risque est une fascination pour les sociétés même les plus confortables. L'augmentation massive de l'extrême devient l'extrême de masse[22], alors que l'effort est toujours soliste. L'interprète professionnel demande à se dépasser, comme l'amateur. « Il m'est arrivé de dire à un musicien que j'allais changer un passage que j'estimais trop dur, et qu'il me réponde : « Tu penses que je n'y arriverai pas ? » C'est une forme de défi pour eux. » (Michaël Jarrell[23]) Plutôt que de sadomasochisme, il a été fait mention du goût de l'effort, d'une « esthétique de la volonté[24] », Ferneyhough ne manquant pas de montrer une forme de virilité conquérante : à propos de la flûte traversière, il faut, dit-il, sortir de cette « image émasculée de l'instrument » conduisant à une « musique insipide et impuissante[25] ». À propos de sa pièce *Cassandra Dream's Song* (1970) créée en mars 1974, au festival de Royan, le flûtiste Pierre-Yves Artaud rappelait l'intention du compositeur : « Ce qui compte, je crois, est que l'instrumentiste reste en état de stress et de lutte par rapport à la partition[26]. »

---

[20] Carter, Elliott, à propos de *Eonta*, *in* Alberà, Philippe, *Entretiens avec Claude Helffer*, Genève, Contrechamps, 1995, note 203.

[21] Yonnet, Paul, *Système des sports*, Paris, Gallimard, 1998, p. 238-239.

[22] *Ibid.*, p. 236

[23] Jarrell, Michael, « La difficulté technique pousse à se dépasser », entretien avec Sylvie Bonier, *Le Temps*, Lausanne, www.letemps.ch, 2 octobre 2018.

[24] Formule du compositeur, *cf.* Ferneyhough, Brian, « *Lemma-Icon-Epigram* », note de programme.

[25] Ferneyhough, Brian, « *Unity Capsule…* », *op. cit.*, p. 99.

[26] Pierre-Yves Artaud cité in https://www.universalis.fr/encyclopedie/brian-ferneyhough/. Consulté le 19 janv. 2022.

Être homme, c'est tendre à être Dieu

ou, si l'on préfère, l'homme est fondamentalement désir d'être Dieu.
(Sartre[27])

La modalité du jeu *agôn-ilinx*, de la compétition vertigineuse, rapproche l'exploit sportif et la performance instrumentale, jusqu'à l'olympisme des sommets musicaux. La technologie instrumentale évolue, n'augmentant pas forcément la difficulté mais élargissant la palette d'outils du compositeur[28], qui par ailleurs s'ouvre à mille logiciels et langages, dans un monde de mondialisation, d'hypercommunication et de surinformation. Le virtuosisme contemporain ne consiste certes plus à fleurir une mélodie ou à entonner des *arie* et des morceaux de bravoure. Succédant à la *vox sola* du chantre, aux subtilités rythmiques de l'*Ars subtilior*, au culte de la vitesse et des arpèges[29], la virtuosité se déploie sur les territoires des modes de jeux, de l'électronique, des notations, des techniques importées d'autres pays du monde. À une virtuosité du compositeur : inventivité combinatoire, graphique… s'ajoute une virtuosité auditive : les dictées d'oiseaux de Messiaen par exemple. Ferneyhough incarne le moment-virtuose, malgré les surenchères des *Komplexist*, épigones du maître. Depuis qu'Artaud exécuta ses pièces pour flûte, au début des années 1970, la « musique injouable » devint un sujet de débat[30]. « À l'âge de 50 ans, Ferneyhough a réinventé la virtuosité instrumentale, déclare Jonathan Harvey. La difficulté phénoménale de la notation, laborieusement travaillée, conduit le musicien à l'énergie d'une intense improvisation où chaque détail serait proposé directement[31]. » Artaud pense également que *Unity Capsule* est « une expérience nouvelle pour l'instrumentiste qui l'amène à reconsidérer son émotion, à la concentrer et à repousser ses propres limites ». Son témoignage éclaire le contexte quasi « sadique » (au sens où il place le flûtiste en situation de *stress*) et les impossibilités techniques :

> Ferneyhough m'a présenté cette pièce de façon très curieuse ; il me l'a envoyée page par page et, qui plus est, dans le désordre. Je recevais ainsi un petit paquet correspondant aux pages 2 et 3, puis quelques jours plus tard la page 7, puis les pages 4 et 9… C'était un puzzle dont les pièces m'étaient livrées de façon désordonnée. Le processus était sans doute volontaire de sa part – encore que je n'en ai jamais parlé avec lui – et visait, j'imagine, à créer une interrogation par rapport à la pièce puisque la clé ne m'en était livrée que lorsqu'il m'était possible de mettre tout cela bout à bout. J'étais ainsi contraint de travailler en état de stress permanent ; l'écriture de Ferneyhough ne m'était pas totalement étrangère car j'avais joué trois ans auparavant *Cassandra's Dream Song*. J'étais donc déjà familiarisé avec son univers brownien. (…)

---

[27] Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 654.

[28] *Cf. Virtuosité et technologie*, conférences en ligne, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), www.cdmc.asso.fr, 3 mai 2012.

[29] Cependant, selon Célestin Deliège, la vitesse est devenue rare en musique contemporaine sauf chez Magnus Lindberg où vitesse et virtuosité sont des constantes. Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 895.

[30] Deliège, Célestin, *op. cit.*, p. 802.

[31] Harvey, Jonathan, « Foreword », *in* Toop, Richard, Boros, James (ed.), *op. cit.*, p. X.

> Le monde de *Unity Capsule* est en effet tellement luxuriant et constamment renouvelé que je le ressens comme une forêt équatoriale, qui sollicite tous les sens et en même temps qui suggère quelque chose de très inquiétant. Il faut donc s'y jeter, il faut jouer, avancer, et là, cela s'avère tout de suite impossible. Ce qui était auparavant – quand on traitait chaque chose séparément – entièrement réalisable (car d'une écriture très contrôlée) devient, par l'accumulation graphique des indications, par la vitesse de déroulement, irréalisable. Je crois vraiment que, dans ce cas, la pièce est rigoureusement inexécutable à 100%. Au ralenti, tout est faisable mais au tempo exact, cela devient impossible. [L'indication de tempo est « presto » sans toutefois d'indication précise de temps à la minute.]
>
> (…) Généralement, ce que l'on déclare irréalisable s'avère, 10 ans plus tard, exécuté par tout le monde ; mais il y a ici des limites physiologiques qui sont franchies, c'est donc très différent. De même que dans 300 ans je ne pense pas qu'on puisse courir le 100 mètres en 6 secondes [...] de même on ne pourra jamais jouer 18 notes à la seconde, qui plus est avec un mode d'attaque spécifique pour chaque note. Même avec une langue de lézard, on ne peut atteindre les 14 notes staccato par seconde : or Ferneyhough en demande parfois 18 ! Le contrôle demandé quant à l'embouchure est également utopique : comment jouer dans une échelle tempérée d'1/5 de ton quand le seul vibrato couvre 1/3 de ton ? (…)
>
> Je peux donner un autre exemple de réalisation impossible qui tient cette fois à la rapidité de sélection des sons harmoniques. Une attaque dure environ 50 milli-secondes ; si on va au-delà de la durée du transitoire d'attaque (qui tient à la nature même de l'instrument) on ne peut plus, à une certaine vitesse, contrôler l'émission de l'harmonique. Ceci est encore compliqué par le fait que l'on ne peut, en jouant, contrôler quantitativement la pression d'air exercée : on ne la contrôle que qualitativement, par la bouche. Tout ceci indique bien que l'exécution intégrale d'une telle partition est une utopie. Il est sans doute également impossible d'entendre tout ce qui est joué mais on peut, sur ce plan, améliorer la perception d'une telle pièce ; par contre, du côté de l'exécution, on ne progressera guère. Cela n'a d'ailleurs pas grande importance car ce qui compte, je crois, est que l'instrumentiste reste en état de stress et de lutte par rapport à la partition. (…)[32]

En mars 1990 eut lieu à Rotterdam un festival de musique contemporaine sur le thème de la Complexité, dont le programme assez volumineux et très intéressant contenait bien davantage que l'exposé des œuvres, mais une grande enquête auprès de vingt-et-un compositeurs et interprètes[33]. Irvine Arditti, qui s'est vu confier la mission « olympique » de jouer les quatuors de Fernyhough et d'autres sommets de difficulté, s'est exprimé à propos des limites du perceptible et du jouable :

[32] Artaud, Pierre-Yves, « *Unity Capsule*, une explosion de quinze minutes », *Ferneyhough* (dossier), *Entretemps* n° 3, Paris, février 1987, p. 108-112.

[33] Bons, Joël (dir.), *Complexity in Music ? an Inquiry into its Nature, Motivation and Performability*, programme des concerts des 8-10 mars 1990, Rotterdam, coproduction Gaudeamus Foundation, Nieuw Ensemble Foundation, Rotterdam Arts Council, Armsterdam, JobPress, mars 1990.

> Il est impossible de définir des limites. Les compositeurs s'efforcent continuellement d'étendre les possibilités aux deux extrémités du spectre. Avec une perception accrue, nous pouvons recevoir des informations dans des domaines jusqu'ici inexplorés. (…) Chaque époque semble découvrir de nouveaux domaines de possibilités pour le joueur. Ce qui n'était pas possible au début de ce siècle, est ou sera possible. Il est de la responsabilité du joueur de transcender les limites traditionnelles et de trouver de nouvelles possibilités d'interprétation. N'oublions pas d'être exigeants en tant qu'interprètes et refusons une écriture qui va à l'encontre de la technique de l'instrument[34].

En dépit de cette injouabilité réelle, compensée par des arrangements obligés, et de l'ultra-précision de la notation, qui tend à supprimer les moindres libertés dans les nuances, rythmes ou intensités, la partition feneyhienne fait tout de même l'objet de nombreuses « interprétations ». Matteo Cesari, dans sa thèse de doctorat[35], réalise une analyse très intéressante des enregistrements de *Carceri d'Invenzione IIb* (1984) pour flûte de Ferneyhough. Il repère des « écarts », moins entre la partition originale et sa « restitution » qu'entre les restitutions elles-mêmes (fig. 7). L'impossible musical n'empêche donc pas les appropriations et adapatations des instrumentistes.

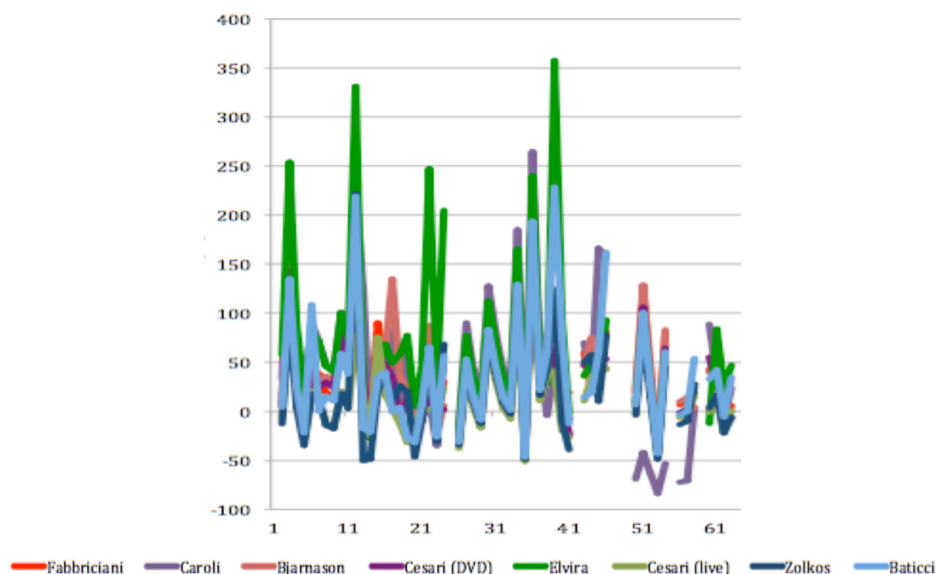


Fig. 7. Diagramme de Matteo Cesari représentant les écarts entre les enregistrements de *Carceri d'Invenzione IIb* de Brian Ferneyhough. Interprètes : Roberto Fabriciani, Mario Caroli, Kolbeinn Bjarnason, Matteo Cesari, Julian Elvira, Rafal Zorkos, Alessandro Baticci[36]. Axe des ordonnées : l'écart en pourcentage entre la durée théorique de la partition du compositeur, et la durée de l'interprète, pour jouer une mesure ; axe des abcisses : les chiffres de mesure. Matteo Cesari, thèse, *op. cit*., p. 206, figure 2.40. © DR

[34] *Ibid*., p. 9.

[35] Cesari, Matteo, *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans L'orologio di Bergson de Salvatore Sciarrino et de Brian Ferneyhough*, thèse, Université de Paris Sorbone, CNSMDP, 2015.

[36] Pour un détail des enregistrements, consulter *ibid*. p. 175-176.

Le degré audible (et visuel) de difficulté

doit être tracé, en tant qu'élément structurel intégré,
dans le tissu même de la composition.
(Ferneyhough[37])

Si une œuvre irréalisable est une œuvre véritablement *impossible*, elle n'existe pas, elle ne pourra jamais exister. L'injouabilité est le dépassement du seuil de difficulté maximale et des limites physiques.

Il faudrait préciser les degrés de difficulté en partant du terrain socio-pédagogique, un étalonnage très concret quoique très variable. À ce sujet, les sources sont innombrables, tant dans l'espace qu'à travers le temps :

- sources *musicales* : manuels d'études instrumentales classées par niveaux, par les éditeurs ou les professeurs, pièces et degrés des examens d'entrée ou de sortie de conservatoires, etc. ;

- sources *extra-musicales* : dans d'autres domaines artistiques ou en sciences de l'éducation, en France et à l'étranger, des indicateurs de niveaux de difficultés des tâches[38], le temps d'apprentissage (pour telle partition), les classements plus globaux, par exemple pour la difficulté des chansons, ou les interactions avec le mouvement, la scène, les pratiques associées, etc.

L'impossible musical ne témoigne pas seulement d'une quête illusoire de médailles d'or « olympiques » (l'Olympe étant inaccessible) mais aussi à franchir tous ces sommets intermédiaires en fonction de mille paramètres : l'âge, l'éducation, la physionomie, etc., des contextes, des paradoxes : une simple note tenue et jouée pianissimo peut être un pic de difficulté. Les classifications intègrent donc des éléments de musique comme les intervalles, les rythmes ; de technique instrumentale comme le *staccato*, la respiration circulaire ; d'expression ; de nuances ; etc. L'impossible une année devient possible une autre année, lorsque des progrès ont été effectués.

J'ai abordé la question de l'injouable et de l'hyperjouable dans mon livre *Musica multiplex*[39], où je reprends l'approche herméneutique de George Steiner[40]. Devient difficile ou impossible une lecture embarrasée par une obscurité du texte liée aux codes, aux allusions, aux idiomes musicaux inédits, aux conditions matérielles, aux aléas (difficulté de contingence) ; *cf.* ci-dessous (fig. 8) un texte de Ferneyhough impossible à lire car transformé par les aléas de la technologie ; de manière générale, des combinatoires subtiles président parfois à la genèse d'œuvres formalistes, comme celles de ce compositeur, rendant la musique comme criblée de filtres et de trous indéchiffrables ; le dossier génétique de son *Quatuor IV* à la Paul Sacher Stifftung est rempli d'une centaine de pages de « tableaux de chiffres » de cet ordre.

---

[37] Ferneyhough, Brian, « Aspect of Notational and Compositional Practice », 1978, rééd. *in* Toop, Richard, Boros, James (ed.), *op. cit.*, p. 5.

[38] Taux de Réponses Justes (TRJ), Distance à la Performance Attendue (DPA). *Cf.* Murillo, Audrey, « Le niveau de difficulté des tâches scolaires : des indicateurs à l'interface du didactique et du pédagogique », Toulouse, ESPE, blog.espe-bretagne.fr, s.d.

[39] Paris, L'Harmattan, 2007, p. 99-108.

[40] *On Difficulty,* Oxford, OUP, 1978. À signaler, plus tôt, les ouvrages du poète et essayiste William Empson, *Seven Types of Ambiguity,* Londres, Chatto & Windus, 1930, et *The Structure of Complex Words,* University of Michigan Press, 1967.

Brian FerNeyhough

Trí@cQ Der G.S,

îor solo douole Lass

"C$mínMM @@scm Ú O@ tñiy aH @C;i@@i9 @g@@ a@ @;*@ U âütk@ tñíy. Tkic M @otk @Binø. @u[lkh lkoe u wú9 cnv@iy."

Gcñnd@ êl;m@ CQm@OSiH@ N EMLO@mn.

@ have @nøs bee@ lntr@ed m @e degoee OÍ cmTe@oÅdNce wñich e@@s be@geen me l@vS o@ @nn pe@@m4; to l!iüeN¡lt ammc media. @@is mmt compOMUMl @w dNble b@S solo ukes a sho@ e@@@@om a lec@re on litMävfmm by Ge@Nde Stem @ me pmA @ dTæwre fw M exMnina¿on oî conßaut (QFclic)modes of H8nñofma@on app@ed to t@ee coQka@ow @@es of mu@cal Nbsunce. L srte of me úúe. mwe @e no@ moe, sep@@e moveme@@ but @mw a @cces@on, @@oe@ection Md muwu m@oefwence o@ te@ures pNgressively mwea@ng in den@v Md degNe @ vawabiiiN. @ hMe med t@roughout to uulize techmques of hrm@ wd@@@ haw@; @ le@t some @ar@lÑSin the WOfks ofme poethH@e@.

@aico @n @.S, " is dedica[ed to StefmlO Scodambbjo Nd wÜ commis@oned @y the Rassegna di @uova @@UMCa, @@ace@ta. Iuuy. I[wÜ composed be@geen FebNÜ@ Md Augu@

Fig. 8. « Note de programme de *Trittico per G.S.* de Ferneyhough scannée par un ordinateur. *Complexité ?* » Reproduit avec cette légende dans Bons, Joël (dir.), *op. cit.*, p. 39. © DR

La lecture est également embarrassée par un style étrange ou un décalage temporel ou culturel entre le destinateur et le destinataire, le langage ayant évolué ou contenant des aspects inconnus (difficulté de modalité). La distance temporelle peut d'ailleurs être située dans le passé : impossibilité de comprendre, lire, jouer des musiques de l'Antiquité par exemple ; ou dans le présent/futur : les œuvres avant-gardistes font souvent l'objet de blocages psychologiques, intellectuels, politiques de la part des interprètes ou des auditeurs, de façon volontaire ou non. Les scandales engendrés par ces blocages sont bien connus, débouchant sur des annulations ou des interdictions telles que la création de *Déserts* d'Edgar Varèse en 1954, ou le *Credo* d'Arvo Pärt interdit en 1968 pour avoir réalisé une sorte de collage de style dodécaphonique sur de la musique de Jean-Sébastien Bach. Autre exemple : l'auteur de ces lignes et Daniel Mayar ont écrit *Mais qui a tué Ari ?* découpant, déchirant, superposant des opéras-minutes de Darius Milhaud, pour répondre à une commande de l'Opéra de Rouen ; je suppose que c'est l'avant-gardisme de l'écriture qui a déconcerté l'orchestre classique de l'Opéra au point d'annuler la représentation[41]. Cette attitude des musiciens n'est pas nouvelle. Romain Rolland signale les déconvenues de son héros, dans son roman *Jean-Christophe*[42] : « Une ouverture qu'un orchestre de Cologne semblait disposé à jouer, lui fut retournée, après des mois d'attente, comme injouable. » Ludwig van Beethoven aurait déclaré : « Les Français trouvent ma musique injouable[43]. »

Troisième forme d'écueil, une auto-protection de l'auteur, ou un hermétisme voulu, créant une opacité esthétique, comme dans le Symbolisme ou le Surréalisme (difficulté tactique). J'ai montré dans mon livre *Brian Ferneyhough et la Nouvelle*

---

[41] Pour plus de détails, lire le chap. « Histoire d'un fiasco » *in* Darbon, Nicolas, *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain,* Paris, Université de Paris-Sorbonne, coll. Observatoire Musical Français, 2001, p. 64-68.

[42] Tome 4, *La révolte*, chap. II « L'enlisement », Paris, Paul Ollendorff, 1907, p. 167.

[43] Propos rapportés par Ignaz Xaver Ritter von Seyfried et cités par Jacques-Gabriel Prod'homme dans *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, Paris, Stock, 1927, p. 28-29.

Complexité les accointances de ce courant musical britanique « complexe » avec les principes des sciences occultes[44]. Ainsi *Veriditas* (1994), 3e pièce du cyle *Nine rivers* de James Dillon, est structurée sur des textes ésotériques ; notamment une paraphrase alchimique de la *Messe* de l'astrologue Melchior de Hermannstadt du XVIe siècle. *Transit* (1975) de Ferneyhough est à la fois proche de l'Alchimie (texte de Pracelse), de la Tellurie (texte d'Héraclite d'Ephèse l'Obscur) et de l'Hermétisme (texte du Corpus hermeticus).

La dernière difficulté dite ontologique est celle qui concerne l'altération des modes de communication établis, en particulier dans les œuvres modernes. Il va sans dire que les *events* de John Cage et de Fluxus, les drones interminables de La Monte Young, les « tragédies de l'écoute » décrites par Luigi Nono, sans parler des mécaniques algorithmiques, des saturations de Raphaël Cendo, de la Noisy Pop, ou encore les destructions d'instruments sur scène, tout cela peut sembler à la fois insupportable et incompréhensible pour certains publics, et impossible à reproduire.

Toute musique, ou presque, risque de rester inaccessible (et donc « difficile ») si la dextérité manuelle et mentale n'est pas mobilisée pour articuler des contextes riches et gratifiants.

(Ferneyhough[45])

Les critères de jouabilité (*playfullness*) sont devenus centraux dans la création de jeux vidéos ; en se fondant sur les études théâtrales, il est également possible de répartir des critères de jouabilité, de donc d'injouabilité, d'une œuvre musicale : critères *externes* (extérieurs à l'œuvre) : l'œuvre est injouable dans un certain *contexte*, en raison de son positionnement politique, de son inadaptation à un certain public, de ses contraintes matérielles ou budgétaires, du niveau des interprètes, etc.[46] ; et critères *internes* (propres à l'œuvre) : l'œuvre est injouable *en soi* de par sa forme, son instrumentation, etc.

Selon les critères *externes*, une pièce de Ferneyhough telle que *Cassandra Dream's Song* (1970) pour flûte seule (fig. 9) est injouable si l'interprète, par exemple, ne parvient pas à accéder à la psyché du compositeur, ses « intentions », à l'esprit du temps ; le compositeur en parle lui-même.

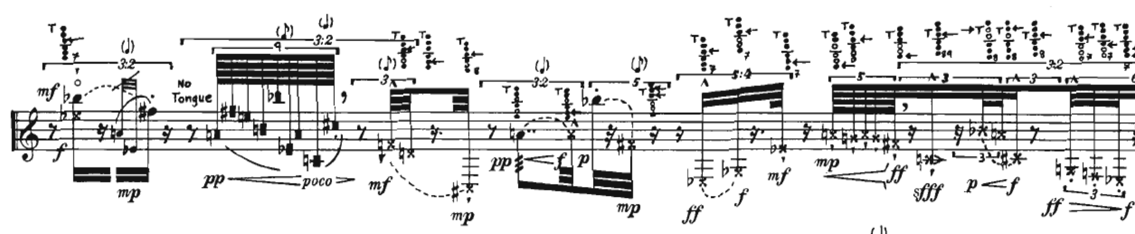


Fig. 9. Brian Ferneyhough, *Cassandra Dream's Song* (1970) pour flûte seule, p. 1.
Zoom sur le début de la ligne 4. © Ed. Peters

[44] Sur la Kabbale et les Archétypes chez Chris Dench, sur l'Alchimie chez James Dillon, sur l'Hermétisme chez Brian Ferneyhough, lire Darbon, Nicolas, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité*, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III, 2009, p.152-162, 201-208, 218-222.

[45] *In* Bons, Joël (dir.), *op. cit.*, p. 19.

[46] La première occurrence du terme injouable viendrait de Voltaire qui doutait des acteurs pour sa pièce *Les Scythes.* Lettre de Voltaire à Madame Étienne Noël Damilaville du 2 janvier 1767.

Le style de notre époque n'est pas un problème pour un contemporain, même s'il ne le voit pas ; mais il peut devenir difficile voire impossible plus tard. Dès l'instant que l'œuvre n'a pas de pure existence « en soi », elle est comme rivée au créateur-médium et à son temps : l'interprète ne peut la jouer sans entrer dans l'« *idéologie* implicite du processus même de création[47] » ; l'instrumentiste est un « résonateur[48] ».

Selon les critères *internes*, une indication telle qu'un crescendo *sur une seule note* au piano est impossible, en raison du mécanisme de production du son. Ce que ne manque pas de demander Claude Debussy à la fin de *Cloches à travers les feuilles* (*Images* II, 1907) pour piano… dans un esprit peut-être « impressionniste » se référant à une pensée de la sonorité en soi, en l'occurrence la cloche (fig. 10). L'esthétique inverse qui procède par accumulation de « signes qui noircissent littéralement la page » débouche sur le même résultat. Il s'agit, rapporte Philippe Albèra, d'un obstacle insurmontable pour les interprètes : « on désespère d'en venir à bout, et de matérialiser concrètement la précision presque maniaque d'une écriture dont la complexité absorbe le lecteur d'une façon vertigineuse[49] ».
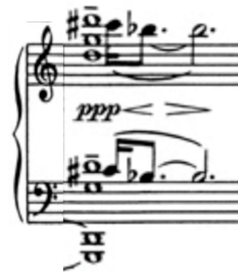


Fig. 10. *Cloches à travers les feuilles*, fin.

Cependant, l'impossible lecture du mouvement de la *New Complexity* est contredite par certaines analyses. Ferneyhough parle de notation *adéquate*, mais pas parfaite, dont le but est l'interprétation : « Une notation adéquate doit pouvoir offrir toutes les instructions essentielles [en vue d'une] reproduction valide[50] ». Il précise pourtant à propos de *Cassandra Dream's Song* que le matériel musical présente une image littéralement « injouable »[51] (fig. 11). La limite séparant le jouable de l'injouable, poursuit-il, n'est pas été définie par l'écriture mais par l'artiste interprète. Ce qui débouche sur une situation paradoxale intense : *devoir réaliser au plus près la partition,* et *ne pas pouvoir le faire* – mais tenter tout de même.

> …Certaines des combinaisons d'actions indiquées sont littéralement irréalisables (certains groupements de dynamiques) ou conduisent à des résultats complexes partiellement imprévisibles. Néanmoins, une réalisation valable ne pourra résulter que d'une tentative rigoureuse de reproduire autant de détails de texture que possible[52].

47 Ferneyhough, Brian, « Aspect of Notational and Compositional Practice », *op. cit.*, p. 3. C'est moi qui souligne.
48 Ferneyhough, Brian, « *Unity Capsule* : an Instant Diary », *op. cit.*, p. 100.
49 Albèra, Philippe, *Le Son et les Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2008, p. 369.
50 Ferneyhough, Brian, « Aspect of Notational and Compositional Practice », *op. cit.*, p. 4.
51 *Ibid.*, p. 5.
52 Ferneyhough, Brian, note de programme pour *Cassandra's Dream Song*.

CASSANDRA'S DREAM SONG

BRIAN FERNEYHOUGH

SHEET 1

Edition Peters No. 7197

Fig. 11. Brian Ferneyhough, *Cassandra Dream's Song* (1970) pour flûte seule, p. 1. © Ed. Peters

La question de la l'inexécutabilité

est vraiment une fausse piste… (Ferneyhough[53])

Le compositeur a rédigé un article[54] sur *Unity Capsule* (1976) pour flûte solo qui éclaire les défis multidimensionnels qui sont en jeu (fig. 11).

Défi compositionnel. La littérature pléthorique pour la flûte contemporaine se borne à un emploi trop classique des notes et des articulations, y compris la *Sequenza* (1958) de Berio. Ferneyhough cherche à lui rendre son « essence », sa personnalité sonore complète. Comment intégrer les éléments « condamnés comme étant impurs ou parasites » ? Comment lui, le postsériel, pourra-t-il élaborer des combinatoires avec ces « bruits » ? Comment résoudre cette tension entre son idéal sonore, incluant ces bizarreries, et les limitations de la flûte classique ? La solution est la suivante : il fonde son système d'organisation extrêmement sophistiqué sur ces bizarreries elles-mêmes.

53 Ferneyhough, Brian, « Response to a Questionnaire on 'Complexity' », 1990, rééd. *in* Toop, Richard, Boros, James (ed.), *op. cit.*, p. 69.

54 Ferneyhough, Brian, « *Unity Capsule* : an Instant Diary », *op. cit.*, p. 98-106.

Difficulté de lecture. L'analyse musicale de la partition pourra se porter sur trois points. La combinatoire d'abord. Le compositeur engendre tous les niveaux d'organisation à partir d'une même série de proportions. Comme toujours, le travail préparatoire (esquisses, calculs…) est gigantesque : transpositions, rétrogradations,

Fig. 11. Brian Ferneyhough, *Unity Capsule* (1976) pour flûte seule, p. 1.
Exemple cité *in* Toop, Richard, Boros, James, *op. cit.*, p. 105. © Ed. Peters

filtres… laissant ensuite place au choix musical, les éléments s'accumulant, s'entrechoquant de manière imprévisible. L'analyse pourra s'intéresser au matériau sonore. Cet engendrement s'applique à des intervalles micro-tonaux ; à des articulations souvent inventées : langue, lèvres, ouverture de la bouche, vibrato ; et au son voisé, la voix « dans » la flûte. Enfin, la compréhension de la notation sera elle-même un enjeu. La partie de flûte comporte deux « portées ». La portée supérieure pour les sons fixes de la flûte, avec par exemple un signe + qui indique un son percussif de clef. La portée inférieure pour les sons voisés : une note avec souffle est représentée par un demi-losange ; un son bouche ouverte avec une respiration pleine mais diffuse, de type souffle coupé est représenté par un carré ; un son explosif de la langue par un cercle ; une attaque avec la langue par un T ; l'angle de la flûte par rapport aux lèvres est indiquée par un U avec une flèche.

Spéculations auditives. « C'est à chaque auditeur de débusquer les nombreux « indices » proposés, et, par une forme de « spéculation archéologique », de reconstruire l'œuvre à son image. »

Noeuds interprétatifs. L'exécutant doit assimiler la notation, apprendre de nouvelles techniques d'embouchure, de lèvres, de doigts. Cette recherche artistique n'a pas pour but de « faire virtuose », mais de rendre son essence sonore à la flûte : « quoique ma propre musique pour flûte soit difficile à l'extrême (…), je suis loin de me préoccuper de ce genre de virtuosité. » Cependant, la virtuosité est bien réelle ; si elle n'est pas la cause, elle est la conséquence. Et il faut pointer une contradiction (un

nœud ?) : la virtuosité n'est pas un but, nous venons de le voir, mais c'est en même temps… un but, car la mise en danger de l'instrumentiste, la volonté qu'il dépasse ses limites, et même le stress dans lequel il est placé en concert font partie des stratégies de Ferneyhough[55]. Dans l'enquête précitée *Complexity in music,* Ferneyghough a répondu à la question : « La difficulté est-elle un mode de communication ? » dans une langue chargée voire hermétique dont il a le secret :

> À l'évidence, elle l'est, du moins dans la mesure où elle est perçue comme telle, et se distingue ainsi des modes d'organisation alternatifs. Il y a une *texture* ou un *grain* particulier à la lenteur de compréhension traversée par le [scanning] mercuriel de la spéculation qui n'est reproductible d'aucune autre manière. La nature disjointe des sonnets de Mallarmé en est un bon exemple, tout comme le sont (à leur manière, très différente) les énergiques hésitations sémantiques des *Tender Buttons* de Getrude Stein ou les répétitions interminables de ses textes ultérieurs.[56]

Nous sommes à l'opposé de la *Sonatina* (1963) pour trois clarinettes et basson, où nous voyons un Ferneyhough à ses débuts (fig. 12) ; il a vingt ans, bien avant d'entrer à la Royal Academy of Music de Londres ; son écriture est simple, tonale, presque néoclassique, et donc tout à fait « possible » à jouer.

Fig. 12. Brian Ferneyhough, *Sonatina,* premières mesures. © ed. Peters

D'où pour celui qui regarde l'impossible,

une solitude essentielle

(Emmanuel Levinas[57])

Dans le *Marteau sans maître* (1954) de Pierre Boulez, pour voix d'alto et six instruments, les paroles du poème de René Char sont souvent incompréhensibles. « Si vous voulez comprendre le texte, alors lisez-le déclare le compositeur. Le travail plus subtil que l'on vous propose à présent implique une connaissance déjà acquise du poème[58]. » À la fin du double de « Bel édifice et les pressentiments »

[55] *Cf.* à ce sujet les propos du créateur de l'œuvre : Artaud, Pierre-Yves, « Unity capsule : une explosion de 15 minutes », *Entretemps* n° 3, Paris, Entretemps, février 1987, p. 95-106.

[56] Bons, Joël (dir.), *Complexity in music*, *op. cit.*., p. 18.

[57] Levinas, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 1975, p. 14.

[58] Propos rapporté par Jacques Longchamps, « Pierre Boulez dirige *Pli selon pli* », *Le Monde*, Paris, 10 juillet 1962 https://www.lemonde.fr/archives/article/1962/07/10/pierre-boulez-dirige-pli-selon-pli_2373671_1819218.html. Consulté le 5 janvier 2022.

> [La voix] se fond – à bouche fermée – dans l'ensemble instrumental, où elle renoncera à son individualité propre : le pouvoir d'articuler la parole ; elle rentre dans l'anonymat (…) progressivement, les rapports de la voix et de l'instrument sont inversés par la disparition du verbe. Idée à laquelle j'attache un certain prix et que je décrirai ainsi : le poème est le centre de la musique, mais il est devenu absent de la musique, telle la forme d'un objet restituée par la lave, alors que l'objet lui-même a disparu – telle encore, la pétrification d'un objet à la fois REconnaissable et Méconnaissable. (Boulez, notice du *Marteau sans maître*)

Jean-Pierre Dambricourt donne une définition de l'injouable. Une œuvre est audible ou jouable selon Dambricourt si elle utilise les mêmes codes que le public et les interprètes :

> Est audible l'œuvre qui réduit la distance entre sa singularité et la tradition d'interprétation dans laquelle elle voudrait tendanciellement s'inscrire. (…) Est injouable l'œuvre qui contient implicitement et explicitement la majeure partie de son savoir interprétatif[59].

La musique contemporaine qui multiplie les codes singuliers, propres à un seul compositeur ou à un petit groupe, serait donc souvent inaudible et injouable, sauf pour le public et les interprètes initiés. « L'injouable désigne en creux, une certaine norme du théâtre, renvoyant à un implicite supposément partagé (la supériorité du modèle de la « pièce bien faite »)[60]. » Je ne retiendrai pas la définition de Dambricourt car une grande partie de la musique dite contemporaine repose sur la singularité ; devant ce principe, l'auditeur s'est adapté en diminuant ses réflexes classiques relatifs à un code partagé ; une autre façon de voir, serait de dire que la singularité est devenue le code. N'est donc pas inaudible ou injouable une musique singulière.

Un chef-d'œuvre est une partie d'échecs

gagnée échec et mat.
(Cocteau[61])

Une musique injouable peut évoluer en raison de la délocalisation : injouable à un endroit, elle devient jouable à un autre ; et de la détemporalisation : injouable un temps, elle devient jouable par la suite. Le *Concerto pour violon* (1959) de Samuel Barber fut considéré trop simple puis, après modification, trop difficile ; il sera tout de même joué, mais le commanditaire sera parvenu à récupérer la moitié de son argent. La production de *Tristan et Isolde* de Wagner en 1864 fut annulée après 77 répétitions ; « tant de critiques sommaires prétendaient [la musique de Wagner] inchantable et bonne pour casser les voix[62]. » La *Huitième symphonie* d'Anton Bruckner fut présentée

---

[59] Dambricourt, Jean-Pierre, « L'interprète à l'œuvre », *Multiphonie* I, chap. « Deux partitions injouables : *Orphée* (Franz Liszt) et *Le Marteau sans maître* (Pierre Boulez) », Rouen, Université de Rouen, p. 51.

[60] Folco, Alice, Ruset, Séverine, « Introduction », *Revue d'Histoire du Théâtre* n° 267, juillet 2015, p. 348-350. *Cf.* aussi, à propos de l'injouable dans les théories du théâtre : Folco, Alice, Ruset, Séverine, (dir.), *Déjouer l'injouable : la scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible*, actes du colloque du 28-29 novembre 2013 à l'Université Stendhal-Grenoble III, *European Drama and Performance Studies*, hors série, Paris, Classiques Garnier, 2017. Lazaridès, Alexandre, « De l'injouable », *Jeu*, n° 101, 2001, p. 70-79.

[61] Cocteau, Jean, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris Éditions de la Sirène, 1918, p. 11.

[62] Curzon, Henri de, *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes (1850-1914)*, Paris, Maurice Senart éditeur, 1920, p. 29.

au chef d'orchestre Hermann Levi en septembre 1887, qui estima impossible de la jouer ; le développement et l'orchestration étant douteux (arguments internes d'injouabilité), la représentation serait un risque (arguments externes). Pierre Boulez demanda à Betsy Jolas de revoir son *Quatuor II* (1964) pour soprano colorature, violon, alto, violoncelle pour qu'il pût accéder au Domaine Musical. Comme l'avançait Iannis Xenakis, la composition est une bataille[63]. Le compositeur est souvent confronté à l'irréalisable ; d'où la cohorte des projets avortés.

…établir un point de convergence entre

la complexité auditive perçue

et la difficulté performative réelle
(Ferneyhough[64])

Est difficile d'*accès*, voire impossible d'accès, ce qui relève non plus de l'infaisable ou de l'injouable, mais de l'illisible, de l'inaudible, de l'imperceptible ; toutefois, les catégories interfèrent : pour être jouée, une œuvre doit être lue[65]. En raison de l'opacité du texte, Brian Ferneyhough explique que la lecture d'une partition est une performance au sens de challenge et au sens d'exécution instrumentale[66]. Dans le domaine de l'imperceptible, je ne citerai que les musiques des confins telles que les pièces quasi-silencieuses de Salvatore Sciarrino (imperceptible par manque) ou au contraire de la saturation sonore avec Raphaël Cendo (imperceptible par excès). De façon générale, un compositeur joue sur la perception et l'illusion, dans l'orchestration par exemple ; volontairement ou non, une partie de ses compositions est imperceptible.

Les critères pour des exécutions esthétiquement adéquates résident dans le fait que l'artiste interprète est

techniquement et spirituellement

capable de reconnaître et d'incarner les exigences de fidélité (et PAS d'« exactitude » !). Il ne s'agit pas de réaliser 20% ou 99% « des notes » ; tout dépend de ce qui est demandé. (Ferneyhough[67]).

Arrêtons-nous sur les techniques d'écriture et sur la stylistique qui compliquent l'accès aux œuvres. Les techniques d'abord. Un procédé connu comme la polyphonie est déjà un problème pour notre étude. Faut-il comprendre rationnellement cette technique pour accéder à l'œuvre ? Ce n'est pas évident. Si l'on considère le public initié des musiciens, même *Spem in Alium* (1561), motet à 40 voix si souvent cité de Thomas Tallis, est inaudible voix par voix ; il produit un effet macro-polyphonique de masse, pour faire un parallèle avec György Ligeti. Autre cas, l'écriture surchargée paraît incompréhensible tant pour l'analyste que pour l'auditeur : mais ne faut-il pas chercher à ressentir les textures, les gestes, les couleurs ? Concernant la forme, certaines œuvres paraîtront inaccessibles, dès lors qu'elles sont elles-mêmes privées de forme *a priori*,

---

[63] *Cf*. Varga, Bálint A., *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. 204.
[64] Ferneyhough, Brian, « Interview with Joël Bons », 1982, rééd. *in* Toop, Richard, Boros, James (ed.), *op. cit.*, p. 233.
[65] J'ai développé cet aspect qui est à mon sens est une voie de recherche *in* Darbon, Nicolas, *Musica multiplex*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 99-108.
[66] Ferneyhough, Brian, « Response to a Questionnaire on 'Complexity' », *op. cit.*, p. 69.
[67] *Ibid.*, p. 70.

comme les bourdons (*drones*) de La Monte Young, des installations sonores, ou des pièces qui contiennent des formes importées de modèles scientifiques ou autre, noyant le son, le ton, le mot, la narrativité, dans l'hyper ou l'infra. Injouables paraissent aussi les objets musico-mathématiques trouvés de Tom Johnson : une musique qui se veut « objective », « impersonnelle », comment la jouer sans humanité ? Même chose pour la musique automatique, la *computer music*, faisant de l'homme « un simple manœuvre, celui qui tourne la manivelle d'un orgue de Barbarie[68] » ; si le rôle de l'artiste est d'animer l'œuvre, comme le dit Hegel, c'est que la musique n'est pas une simple matière sonore. « Un son isolé n'est ni musical ni non musical, explique John Cage. C'est simplement un son. Et, peu importe sa nature, il peut devenir musical en trouvant sa place dans un morceau musical[69]. » Ferneyhough insiste ainsi sur « le rôle majeur joué par la notation[70] » dans *Times and motion studies* (1974-77). En même temps, son désir est bien la question de l'« efficience » qu'il oppose à « la reproduction mécanique et à la reproductibilité électroacoustique ». Sa position est celle « d'un habitant des forêts primitives qui pense que la photographie lui vole une partie de son âme[71] ». Il insiste sur la dimension spirituelle ; la musique est difficile voire inaccessible si « la dextérité manuelle et mentale » n'est pas mobilisée dans le but de servir « de riches et gratifiants contextes ». La notation correspond à l'intention, et il appartient au compositeur de suggérer la forme de manière « adéquate ». Il avance même que la notation ne peut pas tout prendre à sa charge, et que ce n'est pas souhaitable : l'exécution non pas exacte mais fidèle (d'où les écarts entre les interprétations évoquées plus haut).

L'écriture s'est sophistiquée progressivement

à tel point que le répertoire contemporain est devenu proprement injouable.
(Delalande[72])

Concernant maintenant les styles, le sérialisme est cité parmi les plus difficiles d'accès (l'expression « tragédie de l'écoute » de Luigi Nono pourrait être entendue en ce sens). D'autres ne sont pas en reste, comme le minimalisme qui nécessite parfois un effort surhumain de coordination rythmique. Le sérialisme est souvent injouable pour les amateurs en raison du type d'écriture disloqué, atomisé, en rupture avec les gestes séculaires. D'une haute technicité, les quatorze *sequenze* (1958-2002) de Luciano Berio sont les modèles d'écriture contemporaine pour instruments solos. Jean-Claude Risset avance que c'est pour réaliser leur musique injouable à l'instrument que les sériels ont contribué à la musique électronique[73]. François Delalande semble regretter qu'au terme d'une histoire de la musique écrite, la musique électroacoustique n'ait que peu de *science* jusqu'à la rendre inaudible et que le sérialisme en ait trop jusqu'à le rendre injouable. Même les musiques répétitives ou néo-tonales connaissent un décalage

[68] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique ou philosophie de l'art*, 1818-29, rééd. Paris, Livre de Poche, tome 1, 1997, p. 392.

[69] Cage, John, *Confessions d'un compositeur*, conférence donnée à New York en 1948, rééd. Paris, Allia, 2013.

[70] Ferneyhough, Brian, « Speaking with Tongues : a Correspondence-Conversation with Paul Driver », 1989, rééd. *in* Toop, Richard, Boros, James (ed.), *op. cit.*, p. 357.

[71] *Ibid.*, p. 356.

[72] Delalande, François, « Incidences pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, n° 2, 1981, p. 84.

[73] Bazzoli, François, Fabre, Thierry, « Jean-Claude Risset », entretien avec le compositeur, *La pensée de midi*, vol. 2, n° 2, Arles, Actes Sud, mai 2000, p. 67-68.

entre intentions du compositeur et interprétations, si l'on en croit Guillaume Connesson : « L'œuvre idéale n'est jamais atteinte, le fond de la pensée et l'expression totale n'existent pas[74] ».

La difficulté du modèle,

son opacité, provoquent l'acteur dans son corps et sa voix.
(Vitez[75])

Des genres mettent en jeu la virtuosité : le concerto favorisant l'expression du soliste (le *Concerto pour flûte* de Bruno Maderna…), le quatuor réclamant un art consommé de l'écriture (André Boucourechliev, Heinz Holliger, Milton Babbitt…), pour ne citer que des musiciens sériels. Pour modeler les éléments de rythmes, de phrasé, et la forme issue de la technique du montage, injouables dans les esquisses, le *Livre pour quatuor* (1949) de Boulez réclame l'intuition créatrice, c'est du moins ce qu'explique Philippe Manoury qui a procédé à la reconstitution du 4e mouvement. Il déclare également avoir visé davantage de clarté[76].

Voilà votre métier

dont vous parlez en amant tout à fait heureux. Quant à moi, je n'en connais qu'un, qui n'en est pas un, puisqu'il est essentiellement niable, que tout homme, s'armant d'une plume, peut se targuer d'en être maître ; et je ne dis le connaître que pour m'être fait un sens toujours plus exquis, et comme ombrageux, de ses difficultés – et presque – de son impossibilité.
(Valéry[77])

L'une des qualités reconnues aux compositeurs est leur maîtrise du métier qui passe par le respect des spécificités de l'instrument dans la partition. On parle de pianisme pour une écriture adaptée au jeu du piano. Certains doigtés sont compliqués à la trompette, un do#3 par exemple, et demander un trille sur cette note n'est pas sage. L'écriture qui n'est pas adaptée au jeu instrumental, danger que surveille le compositeur aguerri, est une cause d'injouabilité. Les répétitions permettent pour le compositeur d'évaluer et d'améliorer des traits d'instrument et autres détails comme les tempi.

Prenons l'exemple de la trompette. Lors de la création le 24 octobre 2018 de la *Symphonie n°2 « Träume von Wien »* de Bechara El-Khoury, les trompettistes durent réaliser, dans le premier mouvement, au-dessus de tenues aux cordes, un passage en coup de langue binaire / ternaire en triples croches sur un tempo 126 à la noire proche du contre-ut, ce qui n'est pas possible (fig. 13). Le compositeur qui ne put se déplacer n'a pas corrigé ce trait ; l'orchestre dut ralentir le tempo et le passage fut réalisé vaille que vaille.

---

[74] Sourisseau, Dorothée, « Rencontre avec Guillaume Connesson », www.dothys.com, 24 juin 2016. Consulté le 19 janv. 2020.

[75] Vitez, Antoine, *L'Art du théâtre* n° 1, éditorial, Actes Sud-Chaillot, Arles, printemps 1985, p. 9.

[76] Manoury, Philippe, « Sur la finition du "Livre pour quatuor" de Pierre Boulez », Chaire de création artistique du Collège de France, www.philippemanoury.com/?p=6081, mars 2018. Consulté le 19 janv. 2020.

[77] Valéry, Paul, *Métier d'homme, Œuvre II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 1108.



Fig. 13. Bechara El-Khoury *Symphonie n°2 « Träume von Wien »*,
1er mouvement (création 2018). Extrait : partie de trompette 3, mesures 108-109, p. 3. © ed. Max Eschig

Au contraire, Pierre Chépélov corrigea sa partition *Je reviens de l'enfer* (2018), cantate sur des vers de Léon Leloir, composés au camp de Buchenwald en 1944-1945, lorsqu'il se rendit compte, lors des répétitions, que les trompettistes n'avaient pas le temps d'enlever la sourdine (fig. 14).

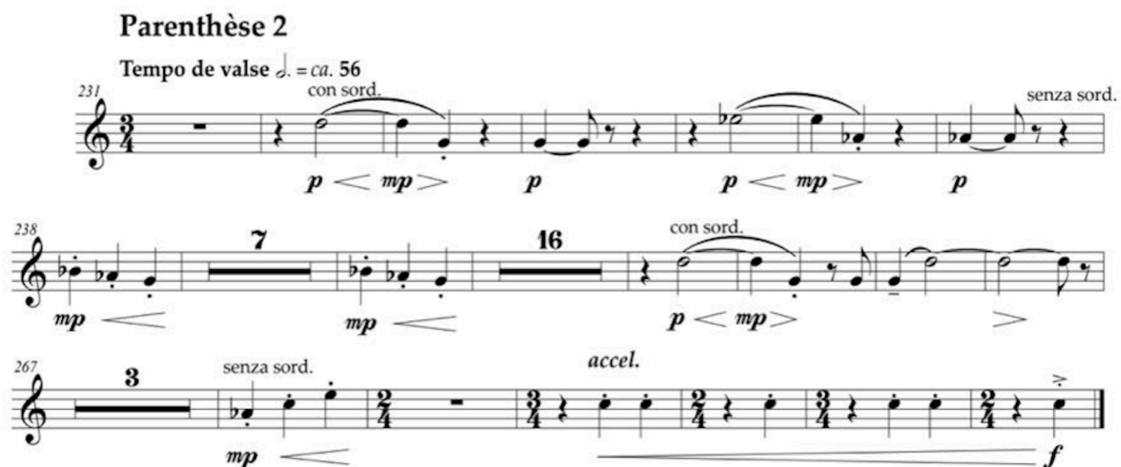


Fig. 14. Pierre Chépélov *Je reviens de l'enfer* (2018), pour orchestre, Parenthèse 2 (création 2018).
Extrait, partie de trompette : la dernière ligne a été modifiée depuis (sourdine), mes. 231-276. © Chepélov

Si pour Pierre-Yves Artaud, *Unity Capsule* de Ferneyhough n'est pas rigoureusement exécutable à 100 %, Pierre Boulez déclare n'avoir restitué que 40 % de *Funérailles* (1980) pour sextuor à cordes, hautbois et harpe, de Ferneyhough, dans son enregistrement pour Radio France. Roger Tessier avait écrit dans ses esquisses de *Trisztan Kommentarok* (2006) des multiphoniques qui n'étaient pas jouables, il les a modifié en collaboration avec le saxophoniste.

Ainsi,

le progrès n'est plus dans l'homme,

il est dans la technique…
(Bernanos[78])

En 1983, Franck Zappa se dote d'un Synclavier 9600 piloté par ordinateur, dispositif nommé avec humour Barking Pumpkin Digital Gratification Consort, afin de « composer et d'enregistrer une musique injouable ou presque par des êtres humains ». De la même façon, Conlon Nancarrow écrit pour piano mécanique afin d'éviter l'humeur et l'incompétence des interprètes. Il exploite une qualité de ce type de pianos (pour qui Igor Stravinsky ou Paul Hindemith ont composé) : les rouleaux

[78] Bernanos, Georges, *La France contre les robots*, Rio de Janeiro, Comité de la France Libre du Brésil, 1947.

n'étaient pas nécessairement réalisés grâce à l'enregistrement d'un artiste, mais pouvaient produire toute la « musique » imaginable. La musique de Nancarrow n'est pas sur partition mais réalisée sur cartons perforés ; cela dit, des adaptations ont été faites et il est possible de les entendre jouées aux pianos de 4 à 16 mains en concert. Ce qui est perturbant pour l'auditeur est que, par l'ajout de la technologie, l'effet familier de la sonorité d'un piano se double de gestes, de vitesses, d'intervalles impossibles pour un pianiste. D'autant que Nancarrow tresse des polyrythmies et des polyphonies denses ne répondant pas toujours aux repères métriques du musicien et donc de l'auditeur. L'étude 33 (1968) des *Studies for Player Piano* montre ces décalages sur un ratio compliqué et les difficultés consécutives à un changement de langage et d'instrument (fig. 15).

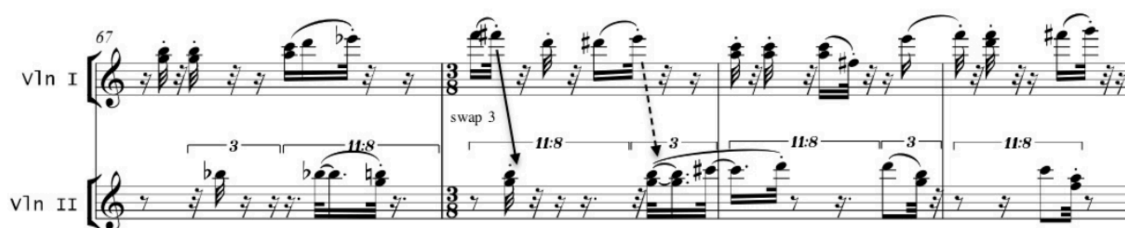


Fig. 15. Conlon Nancarrow, « Étude 33 » (1968), *Studies for Player Piano*. © ed. Schott

L'étude 41 (1975) est un canon par prolation : l'accompagnement de la mélodie est la mélodie elle-même dupliquée à des durées plus longues ou plus courtes. Chose sans difficulté d'interprétation, mais pour cette étude, la duplication se fait selon les ratios irrationnels reproduits dans le tableau ci-dessous.

Canon 1 *piano 1* *« Étude 41a »*	*Canon 2* *piano 2* *« Étude 41b »*	*Canon 3* *piano 1 et piano 2* *« Étude 41c »*
$\frac{1}{\sqrt{\pi}}/\sqrt{2/3}$	$\frac{1}{3\sqrt{\pi}}/\sqrt[3]{13/16}$	$\frac{\frac{1}{3\sqrt{\pi}}/\sqrt[3]{13/16}}{\frac{1}{\sqrt{\pi}}/\sqrt{2/3}}$

Le ratio de l'étude 41b correspond à 30 : 41 soit environ 3 : 4, ce qui ne coïncide pas avec les repères binaires ou ternaires noires blanches etc., ni avec un chiffre de mesure traditionnel. Un point de synchronisation arrive tout de même vers les deux tiers de la pièce. Bien que chaque étude soit une entité à part entière, les canons 1 et 2 se superposent : les études 41a et 41b sont jouées en même temps. Pour l'étude 41c, les deux ratios se divisent eux-mêmes. Ce qui donne des effets de masses sonores où grouillent des éléments irrationnels tels que glissandos, trémolos, trilles… venant brouiller la texture[79]. Je signalerai pour finir que l'une des parties de l'étude n° 25 atteint la vitesse de 175 notes par seconde.

[79] Pour plus de détails, *cf.* Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

…un usage positif de l'imperfection.

(Ferneyhough[80])

Autre cause d'injouabilité, les particularités physiques, liées souvent à des infirmités propres à un musicien, sont inscrites dans la partition, et sont donc difficiles à reproduire, pour un musicien « normal », c'est-à-dire infirme pour cette musique. Il n'est pas étonnant que seul Pierre Locatelli pût jouer ses *Caprices* (1733) pour violon près d'un siècle avant ceux de Niccolò Paganini, puisqu'il possédait un écartement des doigts hors norme, ayant dans son enfance coupé au canif la chair entre les quatrième et le cinquième doigt de la main gauche. Nous connaissons d'autres exemple, tels les deux doigts que perd Django Reinhardt lors de l'incendie de sa roulotte. Destin que connaît également le guitariste Tony Iommi du groupe Black Sabbath victime d'une presse hydraulique, et Vic Chesnutt, en partie paralysé suite à un accident de voiture, sans parler du batteur Def Leppard qui n'a qu'un seul bras. Les difficultés physiques sont parfois surmontées : Beethoven sourd, Michel Petrucciani victime de la maladie des os de verre.
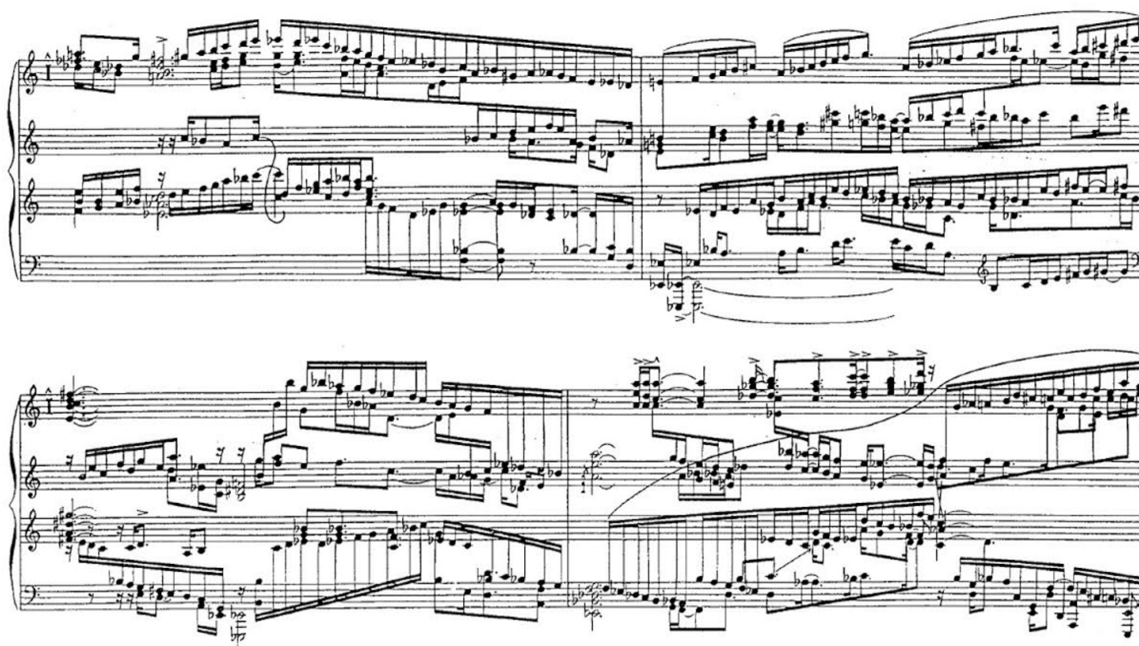


Fig. 16. Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Opus clavicembalisticum* (1930) pour piano seul. © Curwen & Sons

On désire toujours par-dessus tout l'inaccessible avec avidité

(Kundera[81])

Folco et Ruset[82] distinguent au théâtre trois types d'impossibilités : *unstageable* : impossible à mettre en scène à cause des conditions matérielles ; *unperformable* : inexécutable pour des raisons esthétiques et politiques ; *unplayable* : injouable à cause des conditions d'exécution.

80 Ferneyhough, Brian, « Interview with Joël Bons (1982) », *op. cit.,* p. 233.
81 Kundera, Milan, *La Plaisanterie*, 1967, rééd. Paris, Gallimard, 1975, chap. 3.
82 Folco, Alice, Ruset, Séverine, *op. cit*.

Les conditions matérielles sont bien sûr premières. Tout orchestre ne peut pas jouer la *Symphonie des Mille* (1907) de Gustav Mahler par exemple. Les partitions de Kaikhosru Shapurji Sorabji sont gigantesques : 800 pages pour la *Symphonie n° 2* (1951) ; 456 pages pour les *Études transcendantes* (1940-44) ; 248 pages pour l'*Opus clavicembalisticum* (1930) pour piano seul, pages écrites sur 3 à 7 portées ; la pièce dure près de 4 heures (fig. 16 *supra*).

Dans un tout autre domaine, rappelons-nous que le drame romantique *Cromwell* de Victor Hugo comporte 74 scènes de 6920 vers que déclament 60 personnages dans un style « monstrueux » pour l'époque, pièce dont on connaît aujourd'hui la préface et qui n'est jamais jouée.





Fig. 17a et b. Autodafé d'instruments de musique. Images publiées *in* Paulet, Alicia, « Après l'autodafé, l'État islamique brûle des instruments de musique », *Le Figaro*, Paris, www.lefigaro.fr/culture, 20 février 2015. S.a., « L'Etat islamique brûle des instruments de musique "non-islamiques », *L'Obs*, https://www.nouvelobs.com,19 février 2015. Consultés le 15 janvier 2022. © *Le Figaro* et *L'Obs*



Flûte en os Chancay

Autre injouabilité matérielle : la musique ne peut pas avoir lieu quand la partition n'existe pas, victime de disparition (lors d'un héritage par exemple), de mises au pilon des invendus dans le commerce. Un cas singulier est l'autodafé pour des raisons personnelles : la *Huitième symphonie* de Sibelius, ou politiques : des partitions de Kurt Weill furent brûlées par les nazis en 1933 ; instruments brûlés par l'État islamique en Lybie (fig. 17, *supra*)[83].

Impossible également la musique qui requiert des mélodies d'instruments de cultures aujourd'hui disparues, comme la flûte de la civilisation Chancay que Thierry Pécou réinvente de manière imaginaire, non « restitués », ou inaccessibles, lointains, hors de l'instrumentarium habituel, telle *Exotica* (1971) de Mauricio Kagel pour 6 interprètes jouant un très grand nombre d'instruments de toutes les parties du monde. Ou encore lorsque les conditions budgétaires ne sont pas remplies.

[83] Paulet, Alicia, « Après l'autodafé, l'État islamique brûle des instruments de musique », *Le Figaro*, Paris, www.lefigaro.fr/culture, 20 février 2015.

Le texte de théâtre n'aura de

Valeur

pour nous qu'inattendu, et – proprement – injouable.
(Vitez[84])

Une autre raison d'injouabilité est la faiblesse esthétique. Une œuvre laide est disqualifiée. Une pièce de théâtre est en général décrétée injouable lorsqu'elle est « tout simplement mauvaise[85] ». En inscrivant cette valeur sur l'axe temporel, les œuvres seront jetées au placard par : obsolescence : une pièce de style ringard ; avant-gardisme : une pièce précurseur.

Piotr Ilych Tchaïkovsky rapporte que l'interprète de son concerto pour piano trouva, lors de la première lecture, qu'il « ne valait rien, qu'il était injouable », les passages étant « plats, maladroits », en un mot que l'œuvre était « mauvaise ». Or, le XXe s., qui bouleverse tous les paramètres de l'art, conteste la notion d'injouable comme étant elle-même obsolète. Tout est possible ou devrait l'être. Au théâtre,

> [cela] repose sur (au moins) deux fictions conjointes. Premièrement, le fantasme d'un spectateur moderne, qui serait absolument ouvert et réceptif à tout, sans tabous moraux ni surtout esthétiques […]. Deuxième fiction : une certaine forme de croyance en ce qu'on pourrait appeler la « toute-puissance » du metteur en scène. (Folco, Ruset[86])

En musique, toute la chaîne des acteurs est concernée ; surtout depuis une cinquantaine d'années où les styles les plus opposés coexistent et ont droit de cité, en fonction néanmoins des chapelles esthétiques. Pour reprendre les catégories de Joinnault, la pièce peut désormais être : « mise en jeu » : sans être jouée, elle possède tout de même une existence[87] : musique conceptuelle, anonyme, éphémère, autodafé, art potentiel, jamais donné, canulard, musique de société secrète ; ou « jouée » : elle existe au sens traditionnel du terme ; ou encore mise en « méta-jeu » : ce qui n'était pas jouable le devient au second degré : par détours, pas de côté, ou en inventant des solutions pratiques inédites[88].

Dans ce cadre il est envisageable d'évoquer John Stump, compositeur étasunien réputé pour ses partitions hilarantes et injouables, quasi canulards, par exemple *String Quartet n° 556(b) for Strings In A Minor (Motoring Accident)* (fig. 13) ainsi que les *graffiti sonori* de Nicolas Cisternino, sans parler des œuvres que personne ne connaît ou presque – et pour cause, elles sont brûlées, évaporées après une performance, circulent anonymement, émanent de musiques sauvages…

Outre les interdits, la censure et l'autocensure, il faut citer les tabous, les refusés en tout genre[89]. Musiques refusées également par les instances de légitimation telles les salles de concert, la Sacem, les histoires de la musique, etc. ; le compositeur doit répondre à un profil assez standard… Malgré tout, Charles Ives était assureur. Une

[84] Vitez, Antoine, *op. cit.*, p. 9.
[85] Folco, Alice, Ruset, Séverine, *op. cit.*, p. 350.
[86] *Ibid.*, p. 348.
[87] Joinnault, Brigitte, cité *in ibid.*, p. 389.
[88] *Ibid.*, p. 352.
[89] À propos d'un opéra refusé pour injouabilité, *cf.* Darbon, Nicolas, *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, 2001, p. 64-67.

œuvre dépend de son public ; sans public, elle est abandonnée (par l'artiste lui-même en prévision d'un échec), oubliée (le pilon de la mémoire collective), mort-née (elle ressurgit parfois de façon posthume lorsque l'auteur a acquis une valeur marchande), surtout dans le domaine des musiques commerciales qui visent les tubes.

Le Génie

c'est celui qui atteint la cible
que les autres n'ont pas encore vue.
(Schopenhauer[90])

Enfin, l'évolution de la virtuosité témoigne d'un changement d'époque. Au XIXe siècle, la génialité s'incarne dans un héros transcendant, maladif, un peu fou, visionnaire ; depuis le XXe siècle, l'interprète et le compositeur sont des professionnels, sportifs de l'intellect, ils font le show (en musique populaire), l'interprète contemporain est pétri de « talent ». Franz Liszt et Brian Ferneyhough partagent quelque chose du chaman décrit dans l'*Esthétique* d'Edgar Morin[91]. L'auteur de *Unity Capsule* fait correspondre « la psychologisation de la virtuosité » à « sa transcendance effective[92] » ; il crée les conditions, dit-il, pour nous amener au bout de nos « propres limites naturelles », nos « limites humaines », pour « les transcender »[93]. Les *Études transcendantales* (1982-85) de l'un font miroir aux *Études d'exécution transcendante* (1826-52) de l'autre. Cependant, si le Liszt est religieux, Ferneyhough est ésotérique, hermétique, fasciné par la Kabbale, il n'envisage pas la quête de l'inaccessible sous l'angle mystique[94].

La passion de Tristan et Yseult

échappe à la possibilité.

Cela signifie d'abord qu'elle échappe à leurs pouvoirs,
à leurs décisions et même à leur désir.
(Blanchot[95])

Pour qui et pourquoi composer l'injouable ? L'auditoire européen est sensible à la performance doublée d'intellectualité intense, il est habitué aux pièces hérissées de sons inouïs, de sophistications, de densité, d'étrangeté. Les pièces de Ferneyhough font moins événements, sont moins détestées ou prises comme référence, sa radicalité postsérielle également ; depuis les années 2000 ce ne sont plus des pièces pour solistes. La curiosité esthétique s'émousse donc, qui survient généralement de façon involontaire devant la complexité et la nouveauté[96]. Les « entendements musicaux[97] » du public se sont largement diversifiés. Certes, il existe quelques citadelles sociales et culturelles à l'instar de l'Ensemble Intercontemporain où l'impossible musical trouve

[90] Schopenhauer, Arthur, *Du génie*, Paris, Mille et une nuits, 2010.
[91] Sur la filiation artiste et chamane, *cf.* Morin, Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont, 2016.
[92] Ferneyhough, Brian, « Aspect of Notational and Compositional Practice », *op. cit.*, p. 7.
[93] Sur la filiation artiste et chamane, *cf.* Morin, Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont, 2016.
[94] Ferneyhough, Brian, « A verbal crane dance : Brian Ferneyhough interview by Ross Feller », 1992, rééd. *in* Toop, Richard, Boros, James (ed.), *op. cit.*, p. 450.
[95] Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 284.
[96] Travaux de Daniel Berlyne et George Loewenstein cités *in* Schaeffer, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
[97] *Cf.* Pedler, Emmanuel, « Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation symbolique », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, nº 1, 2004, p. 127-144.

une niche confortable. En musique classique, et plus encore en musique contemporaine, le public est âgé (61 ans en moyenne), il conserve les goûts de sa jeunesse des années 1950-90, il possède une éducation musicale et a fait des études supérieures[98]. Devant la diversité des styles actuels, des lieux, l'éclectisme des programmations, la sociologie des publics de la musique reconnaît qu'il est malaisé de définir l'auditoire et ses attentes[99]. Dans son atelier intérieur, pour quel auditeur le compositeur écrit-il ? Vise-t-il un auditeur-étalon grand public ou un initié ? Peut-être pense-t-il que, du peu qu'il capte dans une œuvre jugée impossible, l'auditeur en retire quelque chose ? Les études sur la symbiose création-perception restent à faire. Quoi qu'il en soit, l'artiste ne vise pas toujours l'audible ou l'interprétable, y compris en musiques actuelles (*noisy pop*, *death metal*, fusion, free jazz, etc.). Des pièces comme *Soleil Rouge* (2017) de Thierry Pécou, créée à Radio-France, qui s'oppose à une modernité européo-centrée, sont d'une virtuosité pour la trompette rarement atteinte depuis *Licht* (1978-2003) de Karlheinz Stockhausen. L'époque des sommets himalayens de la performance n'est pas complètement révolue.

L'impossible, nous ne l'atteignons pas, mais il nous sert de lanterne

(René Char[100])

Pour conclure, de Dada à Ferneyhough, l'impossible artistique n'est pas une tare. Dada, déclarait Francis Picabia, « fait quelque chose pour que le public dise : « nous ne comprenons rien, rien, rien » (*Manifeste DADA*[101]). L'auteur de l'opéra *Le Consul* (1950), Gian Carlo Menotti, revendiquait également l'injouabilité : « On ma accusé d'écrire une musique impossible à jouer au concert… Mais je m'en vante, car je suis un auteur de théâtre[102] ». Les *black scores* de la Nouvelle Complexité incarnent l'antagonisme-complémentarité du matériel et du spirituel : demander l'impossible instrumental et auditif, et désirer bien davantage. L'impossible naît aussi d'une volonté de repousser les conventions à des fins esthétiques, comme en témoigne l'école de la saturation, et il s'agit, pour Raphaël Cendo, d'une tendance toujours actuelle :

> C'est souvent dans les marges que surgit l'impossible. J'ai donc un enclin tout particulier pour les musiques qui frôlent les limites. Il y a en ce moment de nouvelles propositions musicales qui émergent de part et d'autre de l'Europe. Je crois que nous vivons une époque qui ouvre des chemins multiples. N'écoutons pas les censeurs, la musique contemporaine n'a jamais été aussi pertinente qu'aujourd'hui[103].

---

98 *Cf.* Dorin, Stéphane, « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine », *Trente ans après la distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte. Menger, Pierre-Michel, « Le public de la musique contemporaine », *in* Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, tome 1 : *Musiques du XXe siècle*, Paris, Actes Sud, 2003.

99 Esquenazi, Jean-Pierre, *Sociologie des publics,* Paris, La Découverte, 2009. Particulièrement : « Introduction », p. 3-8.

100 *Recherche de la base et du sommet*, rééd. *René Char Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 766.

101 Picabia, Francis, *Manifeste DADA*, lu au Salon des Independants, Grand-Palais des Champs Elysées, 5 février 1920.

102 Menotti, Gian Carlo, *in* Jacquier, Alain, « Une première à Genève : Le Consul de G A Menotti », *Feuilles musicales. Reflets de la vie musicale en Suisse romande et revue suisse du disque,* n° 3, Lausanne, mars 1952, p. 78.

103 Cendo, Rapahël, entretien avec Vilarem, Laurent, « Fureur et mystère de Raphaël Cendo », *altamusica.com*, 12 novembre 2009. Consulté le 18 janvier 2021.



Céline Bernabé, *Crazy-19*, vidéo (extrait 3), 2020. © DR

Recensions

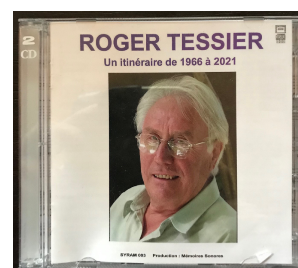
Livres

Régis Meissonier, *Épistémologie en sciences sociales. Entre histoire et personnages*, Paris, L'Harmattan, coll. "Pour comprendre", 2021, 228 p. 24€50. ISBN : 978-2-343-22982-9

Aucun étudiant ou chercheur ne peut fait l'économie d'une réflexion sur les orientations et les racines théoriques de ses analyses. Un tel livre, qui adopte un regard global et chronologique, permet de les situer facilement. La lecture est agréable en raison d'un plan d'une grande clarté, opposant le positivisme (ancien) au constructivisme (actuel) non sans énoncer quelques étapes intermédiaires. Et parce que l'auteur présente la biographie des grands noms de l'épistémologie (cette science de la science), ce qui permet de rendre ces théories vivantes et "incarnées". On se met à aimer ce jeune rebelle qu'était Auguste Comte et l'on admire le résistant et humaniste Edgar Morin. L'écriture simple et synthétique est au service des idées ; un tableau synoptique propose une description limpide des grands paradigmes. Régis Messonier, professeur à l'Université de Montpellier, et responsable du réseau Reliance en Complexité adossé à la chaire Unesco Edgar Morin, est sensible aux évolutions « systémiques » et « complexes » de la pensée contemporaine. Il parvient cependant à présenter la logique du positivisme du XIXe siècle, sans remonter plus haut dans le temps. Il va sans dire que, muni d'un tel guide, il nous reste à effectuer un long travail de « mise à l'épreuve des faits », afin de confronter ces points d'observation de nature philosophique avec nos propres champs d'investigation ; également à exercer un regard critique sur ces différentes approches et à nous pencher sur la part biographique de la production des connaissances.

Disque

***Roger Tessier. Un itinéraire de 1966 à 2021*, Double CD, s.l., enregistrements publics, SYRAM 003, prod. Mémoires sonores, 2021.**



Rétrospective d'une vie de création musicale, cet album expose la grande cohérence d'un style personnel. Si l'on veut se faire une idée de la musique contemporaine française, il me semble que ce double disque est un témoignage probant du *mainstream*. Entre post-sérialisme (ou du moins atonalité) et traitement de matières inouïes et fusionnées, à l'époque dite « spectrale » – Roger Tessier a lancé l'aventure de l'ensemble L'Itinéraire en 1973 –, notre compositeur confine à la « plastique sonore », non sans une certaine expressivité de la voix. Ainsi Tessier se trouve-t-il à la fois « dans l'adret et l'ubac de la création contemporaine[104] » en convoquant même, dans son antre alchimique, les ressources électroniques, comme l'ondéa, ou en se référant aux peintres tels que Nicolas de Staël. La marmite symbolique de Tessier prend différents visages : sa pièce *Ojma* s'inspire d'une divinité de l'Inde Antique symbole du « Trois en Un » ; la Lumière est une préoccupation constante : ainsi *Noces de Lumière* opère une « transmutation de l'acoustique à l'électronique » ; enfin citons le miroir : la technique de l'écho est trois fois explorée (*Écho ex-écho* I et II, *Comme un écho de mémoire enfouie*). Cette poétique sonore extrêmement subtile et sensorielle est bien restituée dans ce coffret de disques qui offre une écoute agréable grâce à la qualité des interprètes et des enregistrements. ND

[104] Castanet, Pierre Albert, « De la fission à la fusion des horizons sonore », préface à Sophie Stévance, *Roger Tessier… l'Itinéraire du timbre*, Lillebonne, Millénaire III éditions, 2006, p. 13.

Compte-rendu de la réunion du GRiiim du 26 novembre 2021

Réunion Zoom avec l'artiste Tita NZEBI - Modérateur : Ezin Pierre DOGNON

Présents : Hosana AKOWANOU, Harol AMOUSSOU, Macaire BATCHO, Sara COUVIN, Chamelie DOGNON, Ezin Pierre DOGNON, Merriack DOSSOU, Alix GNONLONFOUN, Gérard GROS, Jann HALEXANDER, Bernado Mariano HOUENOUSSI, Marcel KPOGODO, Marie-Hélèna LAUMUNO, Synthia LESSEBI, Jean MBAH NDONGO, Tita NZEBI.
Excusés : Christophe ASSOGBA, Nicolas DARBON, Iris LE FUR.

Ordre du jour :

Entretien avec l'artiste invitée Tita Nzebi sur le thème :
La musique : l'identité et l'authenticité en question.



Une discussion très féconde a lieu avec l'artiste Tita Nzebi qui fait partie du corpus de recherche du doctorant Ezin Pierre DOGNON. Cette discussion présidée par le doctorant se déroule en trois parties. Chaque partie est suivie par des questions adressées à l'artiste.

- Première partie : les rythmes pratiqués par l'artiste.

À l'entame de cet échange, l'artiste évoque son parcours, notamment sa démarche artistique. Elle clarifie l'identité de ses rythmes, leur authenticité et a illustré comment ils sont profondément ancrés dans la culture Nzebi. L'identité et l'authenticité sont deux fils conducteurs essentiels de sa carrière. La musicienne montre à l'auditoire la valeur de son travail artistique assez atypique qui utilise des sources personnelles.

- Deuxième partie : les types de messages que véhicule Tita Nzebi dans sa pratique musicale.

Un accent particulier est mis sur le contenu de ses compositions afin de déterminer ce qu'on peut en retenir comme message. Tout en assumant son lien permanent avec la culture Nzebi et ses rythmes, elle explique l'engagement indéniable de ses compositions qui dénoncent des tares politiques, sociétales et culturelles de la nation gabonaise. Tita Nzebi ne s'autoproclame pas « voix des sans-voix », mais elle clame que sa voix porte assurément l'étendard de toutes les voix étouffées dans son Gabon natal.

- Troisième partie : les composants artistiques de l'artiste (équipes de production, environnement culturel, relation avec les acteurs de la musique).

Abordant la troisième partie, Tita a présenté l'implication de la famille dans sa trajectoire.

ANNONCE : journée d'étude du GRiiim, Guadeloupe & distanciel, cf. ANNEXE.

Après les travaux, le groupe s'en retourne, content et satisfait, dans la liberté et la joie, porteur de projets communs et fort du partage de connaissances nouvelles.

Annexe au compte-rendu

2e Journée d'étude du GRiiiM

Musique, danse & Santé : quelles perspectives pour la recherche-création ?

Mercredi 8 décembre 2021
8h-12h30 (Antilles) : 13h-17h (Marseille)

Salle de visioconférence, Campus Jacob, Saint-Claude, Guadeloupe.
Ou en webinaire via ZOOM :

https://univ-antilles-fr.zoom.us/j/82555224314?pwd=dW1Yd04zOCtzb0syQ2hBVzZzeHB3QT09
ID de réunion : 825 5522 4314 - Code secret : 491106

Comité d'organisation : Le GRiiiM - Sarah Couvin, Ezin Pierre Dognon, Ziad Kreidy, Iris Le Fur, Jessica Orsinet, Endie Théolade.

Conférences et débat :

Alain BERLAUD, Bruno BONHOURE, François CAM, Nicolas DARBON, Géraldine GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Andraysson JOHN, Iris LE FUR, Khaï-Dong LUONG, Endie THÉOLADE, Yannick THÉOLADE

Sous l'égide de : CRILLASH (EA 4095) - ADECAm-MC Université des Antilles, laboratoire HCA (EA 1279) Université de Rennes 2, Université de Franche-Comté, Aix-Marseille Université

CRILLASH · ADECAm-MC · Université des Antilles · Le GRiiiM · Université Rennes 2 · Histoire et Critique des Arts · Université Franche-Comté · Aix Marseille université

Musique, danse & Santé : quelles perspectives pour la recherche-création ?

Modérateur : Nicolas Darbon

8h00 (Antilles) – 9h00 (Guyane) – 13h00 (Marseille)
Accueil et discours inaugural

8h15-10h30 (Antilles) – 9h15-11h30 (Guyane) – 13h15-15h30 (Marseille)

TABLE RONDE 1 : MUSIQUE / THERAPIE / SPIRITUALITE : REALISATIONS ET PERSPECTIVES EN RECHERCHE-CREATION

Géraldine GAUDEFROY-DEMOMBYNES et Andraysson JOHN : « Le chant thérapeutique en EHPAD : de Hildegarde de Bingen au projet d'une étude clinique et d'un CPP »
Alain BERLAUD : « Au-delà de la Matrice. Un lien chamanique voix-danse-transe dans mon œuvre en gestation *Porte des Étoiles* »
Khaï-Dong LUONG et Bruno BONHOURE : « Le *Livre Vermeil de Montserrat*, un pèlerinage vu de l'intérieur »
Iris LE FUR : « Plastique sonore, plastique visuelle, à l'Hôpital psychiatrique Édouard Toulouse »

Pause

10h45-12h30 (Antilles) – 11h45-13h30 (Guyane) – 15h45-17h30 (Marseille)

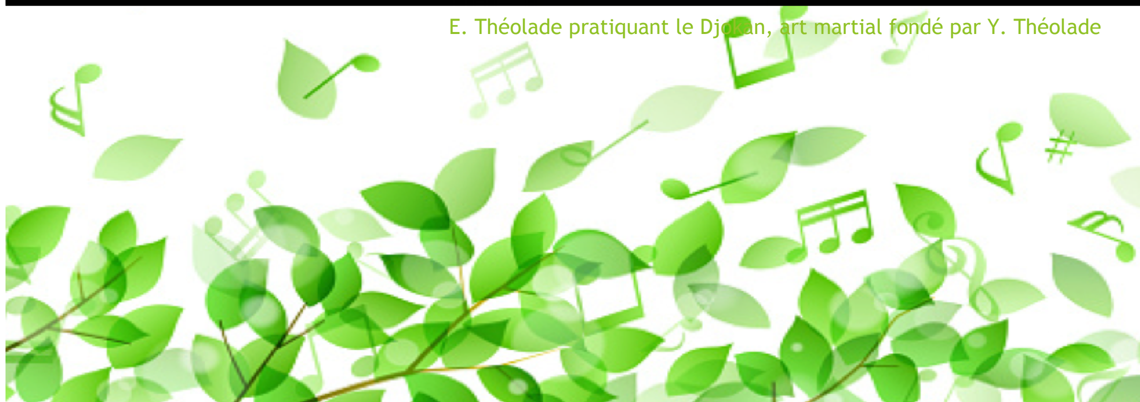
TABLE RONDE 2 : MUSIQUE / DANSE / ART MARTIAL : REALISATIONS ET PERSPECTIVES EN RECHERCHE-CREATION

Nicolas DARBON : « Échos du réseau Particip-Arc du Ministère de la Culture »
Endie THÉOLADE : « L'intelligence émotionnelle en Triballens »
Yannick THÉOLADE : « Le Djokan, art martialo-musical pour l'éveil et pour le développement de la santé »





E. Théolade pratiquant le Djokan, art martial fondé par Y. Théolade



La recherche-création renouvelle la connaissance par la structuration intelligente du binôme : création artistique / recherche scientifique. Ces deux instances sont dialogiquement antinomiques et complémentaires.

D'emblée, nous posons cette définition provisoire de la recherche-création : il s'agit d'un projet entre un chercheur d'un côté, et un artiste de l'autre (ou des groupes de chercheurs et d'artistes), débouchant sur des connaissances nouvelles et souvent inattendues. L'idée d'une recherche-création incarnée par une seule personne est délicate et non privilégiée dans ce workshop ; une définition de la recherche-création fondée sur la technologie est aussi écartée.

Apollinaire ANAKESA KULULUKA (CRILLASH) et Nicolas DARBON (CRILLASH) ont positionné certains travaux réalisés aux Antilles dans le programme Particip'Arc que mène actuellement le Ministère de la Culture (https://www.particip arc.net). Il existe une demande de collaboration entre le tissu associatif en musique et danse et le monde de la recherche qui s'est traduite notamment lors du colloque *Métissage* qui s'est déroulé en 2018 en Martinique.

Le Groupe de recherche sur la musique (le GRiiiM), qui organise cette journée, rassemble des chercheurs et artistes de tous horizons ; il est interdisciplinaire, international et inter-laboratoires. Le croisement des musiques dites traditionnelles et modernistes conduit, pour la recherche, au rapprochement des champs disciplinaires. Dans ce cadre, la musique est considérée comme un phénomène complexe – au sens des théories de la complexité – en relation systémique avec la danse par exemple, et bien d'autres domaines de l'art, de la culture, de la pensée ou de l'action. Le GRiiiM réalise chaque année une journée d'étude ; en 2020 celle-ci fut intitulée : *Musique, danse, littérature : quelles interactions ?*

La présente journée se focalise donc sur une approche scientifique appelée « recherche-création », et sur les relations qui se tissent entre « musique-danse » et le domaine de la « santé ». Il apparaît en effet que la dimension *thérapeutique*, notion touchant aussi bien à la guérison, au bien-être, au « *care* »… concerne un

nombre significatif de chercheurs et de doctorants en musique ou autour de la musique, souvent assez jeunes, aux Antilles et ailleurs, bien que cette approche transdisciplinaire soit assez peu développée.

Dans ce domaine, les projets menés par Géraldine GAUDEFROY-DEMOMBYNES et François CAM (Universités de Rennes 2 et de Besançon) avec l'aide d'Andraysson JOHN autour de la figure de Hildegarde VON BINGEN (XIIe siècle) sont exemplaires. Ces chercheurs partagent un intérêt pour la spiritualité avec le compositeur et explorateur Alain BERLAUD, qui travaille sur le chamanisme. Impossible en effet d'analyser les musiques modernes ouvertes aux influences du monde sans intégrer la fonction « thérapeutique » de l'acte musical et dansé présent dans les cultures traditionnelles.

Également dans la sphère médiévale, Kaï-Dong LUONG (Université de Montpellier) a monté un colloque interrogeant la recherche-création et la pensée complexe ; son projet sur le *Livre de vermeil de Montserrat* mené avec Bruno BONHOURE interroge la dimension pédagogique, voire la recherche-action.

Les activités en matière de danse et d'art martial reliées au bien-être et au développement personnel sont aux fondements des recherches et des activités en Guyane d'Endie THEOLADE (CRILLASH) et de Yannick THEOLADE (CRILLASH). Quant à la plasticienne sonore Iris LE FUR (CRILLASH), titulaire du diplôme d'Art thérapie de Montpellier, elle rapporte les expériences en plastique musicale et visuelle réalisées avec des patients d'un hôpital psychiâtrique.

Cette journée d'étude invite toutes les personnalités concernées par cette dimension « santé » en musique et danse vécue dans des activités de recherche-création, à se rassembler, à proposer des partages d'expériences et à échanger. Ouvert au public, cette journée, réalisée à la fois en présentiel et en distanciel, se place sous le signe de la rencontre, du débat et du travail collectif, et s'apparente à un workshop. Les idées lancées, les enrichissements mutuels et les prises de contact permettront de faire connaître et de renforcer des projets de recherche en cours et à venir.

Conférenciers

Apollinaire ANAKESA : Professeur à l'Université des Antilles, Apollinaire Anakesa Kululuka est spécialiste de musique contemporaine et d'anthropologie des musiques de Guyane, d'Afrique et de Chine. Il a écrit un essai sur *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XXe s.* et des ouvrages sur Charles Chayne, Jean-Louis Florentz, des Cédéroms et DVDs sur le patrimoine immatériel. Il est également violoniste et sinologue. Ethnomusicologue, il est reconnu pour ses travaux sur les Bushinenge et les cultures guyanaises. Après avoir dirigé la filière musicologique de Guyane et le CADEG (Centre d'archivage des documents ethnographiques de la Guyane), il est le fondateur de la filière Arts du Spectacle des Antilles, et actuel directeur adjoint du laboratoire CRILLASH (Université des Antilles).

Alain BERLAUD : Né à La Rochelle en 1971, Alain Berlaud étudie au conservatoire de Tours et en musicologie à l'Université d'Orléans-Tours d'où il sort agrégé en 1996. Il s'adonne à la composition au conservatoire de Nanterre avec Philippe Leroux. Au conservatoire supérieur Paris, il entre dans les classes d'analyse, de composition ,d'orchestration, d'ethnomusicologie, d'électroacoustique. Il suit le cursus de composition et d'informatique musicale à l'Ircam et effectue des résidences de composition en France et dans le monde. Sa musique est interprétée par L'Itinéraire, les Cris de Paris, le Quatuor Habanera etc. ; son opéra *Comment Wang-Fô fut sauvé* est représenté à l'Opéra-Comique et à l'Opéra de Rouen. Il a été longtemps professeur d'éducation musicale, au collège, lycée ainsi qu'à l'université, en Guyane, à Aix-Marseille Université, ainsi qu'à Wallis et Futuna. Ses activités artistiques s'étendent de la musique à la littérature et aux arts plastiques.

Bruno BONHOURE : Né en 1971, Bruno Bonhoure étudie à Clermont-Ferrand à Paris ; il travaille le chant, et obtient un master de Musicologie. Il devient le ténor de l'ensemble Micrologus et poursuit d'autres collaborations. En 2005, Bruno Bonhoure fonde avec Khaï-Dong Luong l'ensemble *La Camera delle Lacrime* pour mettre en oeuvre conjointement l'étude des sources, des rituels, des pratiques vocales pour créer des événements spectaculaires à partir de traces musicales du Moyen Âge.

François CAM : Auteur d'une thèse intitulée *Le mélos dans la musique grecque antique* sous la direction de Philippe Brunet et Frédéric Billiet (La Sorbonne), François Cam enseigne à l'Université de Bourgogne-Franche-Comté, où il est responsable du département de musicologie ; il est le directeur du chœur antique de la Sorbonne. Il monte *l'Orestie* d'Eschyle, les *Bacchantes* d'Euripide, *Œdipe Roi* de Sophocle et la première Pythique de Pindare avec les étudiants. Il collabore avec Géraldine Gaudefroy-Demombynes autour de projets en Musique & santé.

Nicolas DARBON est maître de conférences HDR à Aix-Marseille Université, où il a dirigé le Département Arts et le master Acoustique & Musicologie. Il est membre permanent du laboratoire CRILLASH-ADECAm (Université des Antilles). Ses travaux portent sur la musique contemporaine, sur ses relations avec les musiques traditionnelles, sur la complexité musicale, sur le champ « musique et littérature ». Il a organisé des colloques autour de Dufourt, Dutilleux, Glissant, Grisey, Levinas, Morin, Murail, Pécou, Risset, Tessier ; il monte en 2017 une journée d'étude intitulée *Création musicale, chamanisme et thérapie*. Parmi ses derniers livres publiés : *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction* (Garnier Classiques) ; *Les Musiques du chaos*. Il est membre associé du GRECEM-OICRM au Canada. Il anime le Groupe de recherche sur la musique (GRiiiM). Il est président de Millénaire III éditions.

Géraldine GAUDEFROY-DEMOMBYNES : Maître de conférences HDR en histoire de la musique, agrégée d'éducation musicale, elle anime des ateliers de pratique chorale et développe une filière Musique & santé à l'Université de Rennes 2. Elle est membre du laboratoire Histoire et critique des Arts. Elle travaille actuellement sur Hildegarde de Bingen (1098-1179) et la relation de la musique avec la santé. Dans ce cadre, elle a fait partie du consortium « MusiDance » (Effets thérapeutiques du son et de la musique sur les personnes en situation de dépendance, CNRS 2018). Ancienne déléguée CNRS, ancienne boursière de la fondation de Lacour pour la musique et la danse, elle développe un réseau et des actions de recherches dans le domaine Musique & santé.

Andraysson JOHN : Ancien étudiant de l'Université de Rennes 2, il a participé avec Géraldine Gaudefroy-Demombynes, à la "recherche-action EHPAD - école de 2018 et 2019" ; il est professeur certifié d'éudcation musicale et chant choral.

Iris LE FUR : Artiste plasticienne sonore, Iris Le Fur expérimente les interactions entre les perceptions visuelles et auditives. Diplômée en musique aux conservatoires de Marseille et de Manosque, en Art Thérapie à l'Université de Montpellier, issue des Beaux-Arts de Marseille, elle soutient une thèse de doctorat en 2017 sur *La plasticité sonore, la création visuelle et sonore, une interaction sensorielle, émotionnelle et sémantique* sous la direction de Khalil M'Rabet (Aix-Marseille Université). Membre du laboratoire CRILLASH (Université des Antilles) et du Groupe de recherche sur la musique (le GRiiiM), Iris Le Fur s'intéresse aux pratiques artistiques émergentes qui proposent une expérience multi-sensorielle Elle anime des ateliers d'arts sonores dans une ancienne forge située à l'Estaque, un quartier typique de pêcheurs et de peintres à Marseille.

Khaï-Dong LUONG : Né au Cambodge en 1971, sa vie et celle de sa famille basculent en avril 1975, au moment de la prise de Phnom Penh par les khmers rouges. Après une marche de l'exil qui le conduit jusqu'au Viêt Nam, il arrive en France dans la ville du Mans à l'âge de 5 ans. Depuis 2005, Khaï-Dong Luong est co-directeur artistique et metteur en scène de *La Camera delle Lacrime*, ensemble conventionné par la région Auvergne-Rhône-Alpes. Agrégé de mathématiques et licencié en études cinématographiques, il est aussi diplômé d'une formation en langues, littératures et civilisations étrangères et d'un master en management des médias de l'école *Audencia Sciencescom*. Depuis 2017, il est engagé avec l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et le Centre d'Études Médiévales de Montpellier dans une thèse en musicologie liant la recherche-création, la pensée complexe et l'ethnoscénologie sur l'événement de musique médiéval au présent.

Endie THÉOLADE : Docteure de l'Université des Antilles en STAPS, psychologie, anthropologie des arts et des sciences de l'éducation, Endie Théolade œuvre depuis 2005 dans les techniques de connaissance de soi. La sophrologie, le développement personnel, la programmation neurolinguistique et l'éducation sportive sont ses moyens d'actions principaux. Elle est technicienne psychocorporelle en Guyane et propose des cours, des programmes ainsi que des enseignements aux professionnels et aux particuliers. Ses aspirations, ses rencontres et son parcours professionnel l'ont amenée à créer, en 2012, deux disciplines : le Triballens' et la Dans'at, alliant activité physique, optimisation du potentiel humain et expression corporelle. Le but est d'enseigner aux personnes qui le souhaitent à agir sur leurs habitudes de fonctionnement, afin d'améliorer ou d'entretenir leur santé physique et mentale en agissant par la pratique physique.

Yannick HÉOLADE : Docteur en musicologie, ethnomusicologue, artiste martial, auteur-compositeur, musicien, Yannick Théolade crée en 2010 le Djokan, un art martialo musical afroamazonien qui puise ses origines dans les pratiques guerrières ancestrales, des us et coutumes des peuples amérindiens, bushinengé et créoles de Guyane. Il rencontre des Gardiens de la tradition pour se former et récolter les données qui lui permettront de créer le Djokan dont l'objectif premier est de valoriser les cultures afro-amazoniennes autour du vivre ensemble. En 2018, il crée le Centre de recherche ethnographique des arts afraoamazoniens (CREAAM).



Céline Bernabé, *Crazy-19*, vidéo (extrait 4), 2020. © DR

Recommandations aux auteurs pour une publication dans

LeGRiiim

L'article scientifique que vous nous faites parvenir fera l'objet d'une **lecture en double aveugle**.

Le **texte** est envoyé en format Word ; police : Avenir next (si ce texte est un article scientifique ou destiné à la galerie d'art) ou Century Gothic (pour les autres rubriques) ; de taille : 11 ; en interlignes simples. Il est présenté le plus simplement possible : ne pas utiliser de feuilles de style, pas de commentaires, ne pas sauter de ligne entre les paragraphes, pas de mots soulignés ni en gras. Seuls les mots étrangers et les titres sont en italiques. Les notes sont en bas de page, de taille : 9.

Les **citations** sont entre guillemets français « » dans le texte ou détachées du texte pour les plus longues, sans guillemets, de taille : 9. Toute citation est accompagnée d'une note de bas de page signalant la source précise, en particulier le-s numéro-s de page-s.

Les **normes bibliographiques** pour un ouvrage sont : Prénom Nom, *Titre du livre*, Ville d'édition, Éditeur, date, page. (Ex. Nicolas Darbon, *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Garnier Classiques, 2018, p. 18-19.) S'il s'agit d'une réédition : Prénom Nom, *Titre du livre*, date de la première édition, rééd. Ville d'édition, Éditeur, date de l'édition consultée, page. S'il s'agit d'un article dans une revue : Prénom Nom, « Titre de l'article », *Titre de la revue*, n° ou vol. ou t., Éditeur, Ville d'édition, date, page(s). (Ex. Apollinaire Anakesa Kululuka, Nicolas Darbon, « Musique et recherche-création participative aux Antilles et à AixMarseille », *Culture et Recherche*, n° 140, *Recherche culturelle et sciences participatives*, Ministère de la culture, Paris, automne-hiver 2019-2020, p. 34-35.) S'il s'agit d'un chapitre ou d'un article dans un livre : Prénom Nom, « Titre de l'article », *in* Prénom Nom (dir.) *Titre de l'ouvrage*, n° ou vol. ou t., Ville d'édition, Éditeur, date, page(s). (Ex. Pierre Albert Castanet, « La voix-bruit », *in* Mathieu Saladin (dir.), *L'Expérience de l'expérimentation*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 454- 478.)

Dans les notes bibliographiques, ne pas mettre de majuscules pour les noms propres, sauf la première lettre ; ne pas indiquer le nombre total de pages d'un livre. Ne pas faire suivre votre article d'une bibliographie finale.

Les **illustrations** en relation avec l'article sont numérotées (fig. 1, fig. 2, etc.), annoncées dans le texte, et légendées. La légende contient le titre, la date, une explication, la source, éventuellement un copyright. L'illustration est de bonne qualité, placée à la bonne place dans le texte et envoyée également en fichiers séparés en tiff ou jpeg 300 dpi environ. L'auteur s'assure que les droits de reproduction sont acquis.

Aux membres du GRiii :

Si vous écrivez l'**éditorial**, ne dépassez pas 1500 signes espaces compris. L'éditorial peut apporter un point de vue personnel, institutionnel, formel ; il peut résumer très brièvement le contenu du journal, de l'article ; il peut remercier, avertir, etc. ; pas de notes de bas de page.

Si vous présentez une **galerie**, le principe est d'utiliser les images pour illustrer tout le journal ; il ne s'agit pas d'un article scientifique, sauf exception, et donc il ne dépasse pas 1500 signes espaces compris ; il décrit sobrement le travail de l'artiste ; il annonce clairement les sources voire les droits (« Avec l'aimable autorisation de… ») ; pas de notes de bas de page.

Le **compte-rendu** de réunion n'a pas de limitation de dimension ; pas de notes de bas de page. D'**autres rubriques** sont possibles comme des critiques de livres, disques, ou l'actualité ; suivre les mêmes recommandations. La **page institutionnelle** finale est pré-formatée.

Journal du GRiiim © Aix-en-Provence / Schoelcher
Millénaire III éditions, 22 janvier 2022
Publication électronique. Contact/Diffusion :
griii@outlook.fr ; lefuriris@yahoo.fr ; nicolas.darbon@univ-amu.fr.
Page facebook du GRiiim : https://www.facebook.com/griiietmusique

Les articles du GRiiim font l'objet d'une lecture en double aveugle.
Merci de faire parvenir votre article à IRIS LE FUR : lefuriris@yahoo.fr
Les publications et les manifestations du GRiiim
sont soutenues par le CRILLASH-ADECAm-MC

Le GRiii millénaire III